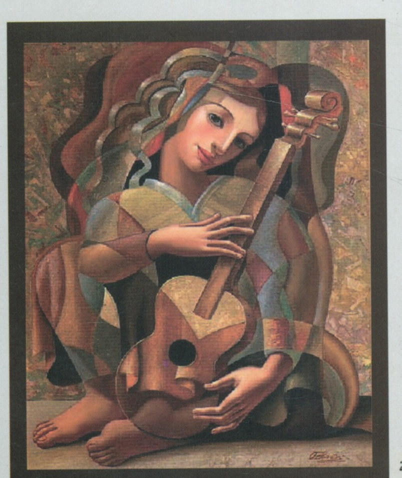
لغة الشّعر النِّسوي العَربي المعاصر:

نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب، نماذج

فاطمة حسين العفيف







طبع بدعم من وزارة الثقافة
2011

لغة الشّعر النِّسوي العَربي المُعاصر:

"نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب"، نماذج

فَاطمة حسين العَفيف



طبع بدعم من وزارة الثقافة
2011

الكتاب

الشعر النسوي العربي المعاصر: "نازك الملائكة ، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب" نماذج

تأليف

فاطمة حسين العفيف

الطبعة

الأولى، 2011

عدد الصفحات: 316

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2011//6/2335)

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 -27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 -27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى تيجان بلورية نقية، لها أنحني، وبها أرفع رأسي...

أمي وأبي

إلى كنوز أدّخرها للسنين، وإلى أطواق من ياسمين...

إخوتي وأخواتي

إلى أهل فضل، وأولي عزم:

سعادة الأستاذ الدكتور عزمي الصالحي

والدكتور عبد الرحيم مراشدة..

من قبسهما هُديتُ ملامحَ طريقي

إلى كل النفوس الخيّرة..

وكل الأيادي الحانية،

التَرَكتْ بصماتها في أعماق روحي الحالمة..

... أهدي كل حرف نقشته أناملي

فاطمة..

فهرس الموضوعات

المقدمة

"بما أنني امرأة، فليس لي بلد. وبما أنني امرأة، فأنا لا أريد أن يكون لي بلد. وبما أنني امرأة، فبلدي هو العالم أجمع"

فرجينيا وولف.

"أما أعمالي الإبداعية، فتحمل بصمتي كامرأة.. وتحمل بصمتي كهذه المرأة الفريدة التي هي أنا... وما يصدق علي، يصدق على كل امرأة عربية مبدعة".

لطفية الزيات.

تتجاوز وولف بكلمتها، كل الحدود، وتحتفظ بأنوثتها التي تشترك فيها – ولا بد – مع كل إناث العالم. أما الزيات، فتخصص بعض ما قالته وولف، لكنها تحتفظ بالرابط المشترك: رابط الأنوثة (جنس المبدعة).

لعل هاتين المقولتين تُنبئان عن دافعي، الذي كان وراء اختيار هذا الموضوع، وإخضاعه للمحاكمة والمناقشة والدرس والتنقيب، في وسط المشهد الأدبي الراهن، الذي أثبتت المرأة حضورها فيه، وأوجدت لنفسها مكانا لا يُستهان به، ولا يمكن التغاضي عنه أو تجاوزه.

ومحاولة تتبع الأدب أو الشعر النسوي، ليست بظاهرة حديثة المولد، فقد وصلنا بعض من دواوين الشواعر القديمات، كديوان الخنساء، وديوان ليلى الأخيلية، فضلا عما حفظته لنا مصادر الأدب والتراث العربي، مما كان مقتصرا على أدب النساء وأشعارهن، على نحو ما نجده في "أشعار النساء" للمرزباني، و"بلاغات النساء" لابن طيفور، وما في الجاميع الشعرية من شعر للنساء.

وإذا كانت بعض الدراسات، أو قسم منها قد أثارت موضوعة ذكورية اللغة، وبَنت على ذلك حكم تفوّق الرجل في الكتابة والإبداع، وانصراف المرأة إلى الحكي وقصورها عن ولوج عالم الإبداع الأدبي وتأخرها في دخوله إلا مؤخرًا، وتخلفها عن التجلي فيه، فإن ذلك لن يكون مما يُعنى به البحث، إلا بمقدار ما يفرضه السياق من مقاربة، وإلا حين تتوافر في هذه الدعاوى الرؤى العلمية والموضوعية؛ إذ ليس من وكد هذا البحث الدخول في مماحكة المفاضلة بين شعر الرجل وشعر الأنثى، ولا أيهما أرجح عقلا، وأعمق فكرا، وأدخل من الآخر في عالم الكتابة، فذلك مما لا يعني البحث، ولا يغني الدرس الأدبي. ومن ثم، فإن عناية البحث ستنصب على تلمّس الخصائص الفنية والموضوعية في شعر المرأة، هذه الخصائص التي تمنح شعرها الفرادة، التي تميزه من شعر الرجل، فتضيف إلى الشعر بعامة مزايا نوعية، تغنيه، وتكسبه عمقا.

وقد تمت معالجة الموضوع، في هذا الكتاب، بتقسيمه على ثلاثة فصول، تضمّن الفصل الأول، الجانب النظري منه، أما المادة التطبيقية على النصوص الشعرية المختارة، فقد عُني بها الفصلان الثاني والثالث. وقد طُرحت الموضوعات على النحو الآتي:

عالج الفصل الأول ثلاثة محاور، وهي: المرأة والأدب، والمرأة واللغة، والنقد النسوي. وكل هذه الجوانب تصب في محور اهتمام الدراسة التي تعنى بموقف المرأة في الحراك الشعري.

أما الفصلان: الثاني، والثالث، فاهتما بالجانب التطبيقي، الذي يشكل الشطر الأهم في الدراسة (وهو غير منفصل عن الجانب النظري، بل هو متداخل معه، ومتوظف فيه)، وتم فيه اختيار نماذج شعرية للشواعر الثلاث، اللواتي حدد العنوان أسماءهن، وهن: نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب. والوقوف على ما انتظم أساليبهن (من منطلق أنوثتهن) من خصائص، أو ما قد تختص به كل واحدة منهن من أساليب، تعبر عن خصوصيتها ونفسها وأنوثتها في الوقت نفسه. وبناء على ملاحظات الباحثة، تم التوصل إلى

توصيف، يغلب عليه أن يكون سمات عامة لشعر المرأة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الدراسة ستختار من شعرهن، ما يدخل في نطاق الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، وأمثلة محددة جدا من نصوص سعاد الصباح النثرية.

وتأمل الباحثة أن تكون دراستها أضافت ما يمكن أن يستحق النظر إليه على أنه مساهمة جادة في الدراسات الأدبية، وإن انطوت على ملامح المتلمّس للطريق، بما فيها من هفوات وضعف، لا تنكرها، وإنما تظل تبحث عن الصواب، الذي إن ادّعاه أحد يوما، فقد تلقفته متاهة الجهل، وضل طريقه أبدا...

وبالله المستعان..

إضاءة...

إشكاليات مصطلحات البحث الرئيسة

ينبغي ضبط المصطلحات أولا، لتكون دلالاتها واضحة، بعيدة عن اللبس والإشكال. وقد وردت المصطلحات الرئيسة في البحث، وبخاصة (نسائية، ونسوية، وأنثوية)، محمّلة بمعان ودلالات مختلفة ومتباينة عند الباحثين. وقد اختارت الباحثة، من مجموع المصطلحات ذات الدلالات والمعاني المختلفة، ما ارتأت أنه الأقرب إلى الصحة، وحاولت أن تتقيد بهذا الاختيار طوال الكتاب.

في مسرد مصطلحات عناني، تُعرف الحركة النسائية feminism، كما حددتها توريل موي، بثلاثة مصطلحات أساسية: الحركة النسائية feminism،باعتبارها موقفا سياسيا، والأنثوية femalenessوهي مسألة بيولوجية، والنسائية femininityأو النِّسْوية، وهي مجموعة من الخصائص التي تحددها الثقافة[1]. ويبدو هنا أن الفرق واضح في دلالاتها، لكن ثمة مشكلة في كلمتي نُسائي، ونسوي، اللتين تستعملان كثيرا على سبيل الترادف التام؛ كما عند عناني، لكن قد تختلف دلالة كل منهما في سياقات أخرى، ولا يحمّلها آخرون الدلالة نفسها، والمشكلة، أولا وأخيرا، ترجع إلى ترجمة المصطلحات الوافدة من الغرب - ومن أية لغة كانت -، فهذه القضية غالبا ما ينتج عنها إشكالية في استعمال المصطلحات، فنقرأ المصطلح في كتاب بدلالة مغايرة لِما هي عليه في كتاب آخر. والغريب أن نجد الباحث

---

(1) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي_عربي، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، مصر، 1997، ص30 (من المعجم).

نفسه يستعمل المصطلحات دون تمييز بين دلالاتها المختلفة، فيستعمل (النسائي، والنسوي، والأنثوي) في السياق نفسه(*).

وهناك من النقاد، ومن الكاتبات بخاصة، مَن يعمد إلى ترجيح إطلاق مصطلح 'النسوي' على كتابات النساء، أما 'الأنثوي' فيحتمل إيحاءات النقد القديم، الذي واكب بدايات الأدب النسوي، إذ اشتُرط في أدب المرأة أن يماثلها، ويتطابق مع صورتها، وسلوكها، وكل ما ينتظره المجتمع منها في الواقع[1]. لما يحمل من إيحاءات بيولوجية.

تم تعريف الكتابة الأنثوية ecriture feminine بأنها نوع معين من الكتابة النقدية النسائية، التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات... والعنصر الذي يميز هذا الشكل من النقد النسوي هو الاعتقاد بأن هناك مجالا لإنتاج النصوص، يمكن أن يسمى أنثويا، ولكنه مستتر تحت سطح الخطاب المذكر، ولا يظهر إلا من آن لآخر، في صورة انشطار في اللغة المذكرة. وثمة افتراض آخر بأن المرأة تُعطى هوية معينة، في إطار البنيات الذكورية للغة والسلطة، وأنها يجب أن تسعى للتصدي لهذه الهوية المفروضة[2]. كما أنها تسمى كتابة الجسد[3].

ويمكن تعريف الأنثوي بأنه الهامشي[4]، وبتعبير كريستيفا الكورا chora، أي المتخيل الذي يضغط على النظام الرمزي بإيقاعه المتناغم، ليثبت وجوده، وليؤدي إلى

(*) ستعتمد الباحثة في هذا الكتاب كلمة 'نسوي' ليس لتوفرها على معان محددة دون غيرها، ولكن ابتعادا عن أي لبس يمكن أن يقع في الكلام، أو احتمال القصدية في انتقاء لفظة دون غيرها، باستثناء النصوص التي سيتم اجتزاؤها من كلام أصحابها، فهذه ستتم المحافظة على أصلها الذي وردت فيه في مصدرها.

(1) ينظر نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، ط1، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، 1997، ص30.

(2) سارة جامبل (تحرير)، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم أدبي)، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص 323، 324.

(3) سارة جامبل، مرجع سابق، ص 202.

(4) ينظر شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف: قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 30.

الاختلاف، وليقوم بخلخلة البنية الرئيسية[1]. وهو عند شيرين أبو النجا يظهر في كتابة الرجل والمرأة[2].

ومن تعريفاتها (وبالصيغة العربية نفسها، أي الكتابة الأنثوية)[*] أنها الكتابة التي تكتب ما لم يُكتب، أي النسائي، الذي كتبته الثقافة الأبوية[3]. كما أنها تفتح مجالات خطاب لم يتم ارتيادها، حيث يمكن الإفصاح عن الإرجاء الأنثوي والرغبة[4].

وفي مجال البحث عن إشكالية المصطلح (كتابة / أدب نسوي) من حيث جنس الكاتب، تخضعه رشيدة بنمسعود للتصنيف الجنسي، أي أنه مرادف (لأدب المرأة) [5].

ولكنها قد تشمل الرجل والمرأة كاتبين لها، والرابط هو الموضوع (كتابة عن المرأة)، فـالأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبته، بل يعني أن موضوعه نسائي[6].

وفي محاولة لإبعاد اللبس، قام الباحث عبد العالي بوطيب بتخصيص التصنيف، فأضاف كلمتي المؤنثة، والمذكرة لاحقة وصفية، تعقب المصطلح الكتابة النسوية[*] كي تتسنى

---

(1) شيرين أبو النجا، المرجع السابق، ص 30.

(2) ينظر شيرين أبو النجا، المرجع السابق، ص 30.

(*) قد تكون محاولة من المجلس الأعلى للثقافة نحو توحيد المصطلح في ترجمة الكتب الأجنبية؛ إذ إن الكتابين كليهما من ضمن المشروع القومي للترجمة الذي يقوم به، لكن تعني بها الكتابة التي يكتبها الرجل أو المرأة (عن المرأة) على حد سواء، يظهر ذلك من خلال كتاب جامبل مثلا ص 203. فالمصطلح ذاته يحتمل أيا من هاتين الدلالتين، ولكن هذه قد تكون سلبية أكثر منها إيجابية....

(3) صوفيا فوكا وريبيكا رايت، أقدم لك ما بعد الحركة النسوية، ترجمة جمال الجزيري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005، ص 62.

(4) نفسه، ص 62.

(5) رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص 78. عن عبد العالي بوطيب، الكتابة النسائية: الذات والجسد، مجلة فصول، العدد 75، شتاء _ ربيع 2009.

(6) سعيدة مفرح، الرجال أيضا يكتبون الأدب النسائي، جريدة القدس العربي، السنة السادسة، عدد 1717، الخميس 29 دسمبر 1994، ص 6. نقلا عن عبد العالي بوطيب، مرجع سابق، ص 27.

(*) بحسب تقسيمه لأصناف الكتابة في دراسته (السابقة) ص 26. وهذا التقسيم الرباعي (كتابة المرأة، وكتابة الرجل، والكتابة النسائية المؤنثة، والكتابة النسائية المذكرة) هذا التقسيم يقوم على أساس جنس الكاتب، وموضوع الكتابة (عن المرأة أم لا).

معرفة جنس الكاتب، وهذا لم يكن من الباحث إلا لمعرفته بأن "الكتابة النسائية المؤنثة عامة، والسردية منها على وجه الخصوص، تتميز من نظيرتها (المذكرة) بخصائص فنية عديدة، تشكل في مجموعها أبرز مقوماتها الإبداعية والفكرية"[1].

أما كلمة "نسوي" أو "نسوية" feminist (ليست الدالة على الحركة السياسية عند بعض النقاد، التي هي المصدر الصناعي، وإنما هنا تعني المصطلح المنسوب إلى "نسوة" بشكل عام)، فهي "مصطلح يشير إلى كل من يعتقد بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات، التي تضع الرجال والنساء في تصانيف اقتصادية أو ثقافية مختلفة"[2].

ومهما يكن من أمر، فالمعنى الذي يتصل بالموقف السياسي من المرأة بعامة، سوف يعبَّر عنه في هذا الكتاب ب (النسائي). والذي يتصل بالقضايا الثقافية الخاصة بالمرأة، فسوف يعبر عنه ب (النسوي). أما الذي يخص القضايا البيولوجية، فيعبر عنه بمصطلح (أنثوي).

---

(1) عبد الغالي بوطيب، مرجع سابق، ص 29.

(2) سارة جامبل (تحرير)، مرجع سابق، ص 337.

الفصل الأول

المرأة: إبداعها، ولغتها، ونقدها

الفصل الأول

المرأة: إبداعها، ولغتها، ونقدها

أولاً: المرأة والأدب

يقتضي موضوع المرأة والأدب، من الدارس، أن يفرق بين موضوعين يندرجان في السؤال: هل هذا الأدب الذي نتحدث عنه هو ذلك الأدب الذي تكون المرأة موضوعه الذي يتغنى به مُنشئه، أو الأدب الذي تنشئه المرأة في شؤونها وقضاياها؟ ولا شك في أن ما استقر في دراسات أدب المرأة انصب على الموضوع الثاني.

وهنا ينشأ سؤال مهم، في هذا المضمار: هل حققت المرأة وجودا في الأدب العربي (بمعناه الواسع)، وما مدى صحة ما يُدّعى من أنها لم تكن إلا ربة خدر لا تبارحه، ولا تتدخل في ما يخرج عن نطاقه؟

إن الإجابة عن مثل هذا السؤال تحتاج إلى رجوع إلى بعض كتب التراجم المختصة في هذا المجال، التي قد تفيد الدراسة، إذ تشيع كثيرا فكرة أن المرأة ذات وجود سلبي في الأدب، وأن ليس لها من إسهامات، ما يمكن أن يكون ذا بال.

ومن العسير طبعا أن أدعي هنا أن إسهام المرأة الأدبي يوازي إسهام الرجل فيه، وهذه حقيقة مشهودة في الواقع، لا يمكن التغاضي عنها؛ فالمرأة - لا سيما العربية - ما إن تدخل في مؤسسة الزواج، حتى تعيد حساباتها في الأولويات، ولا تعود حياتها وأوقاتها بالكامل مكيّفة لِما كانت تطمح إلى الوصول إليه. إلا أن هذا لا يعني أن المرأة - ومنذ القديم - لم تكن قد أسهمت، على نحو أو آخر، في إغناء الأدب والثقافة الإنسانية.

وقد يكون مما يدعم ما نذهب إليه، بلوغ عدد النساء، في ترجمة عمر كحالة لأعلام النساء، نحو 2851 امرأة، في أجزائه الخمسة، وقد رصد في ترجمته لهن ما تأتّى له جمْعُه من

أخبار شهيرات النساء اللاتي خلّدن في مجتمعَي العرب والإسلام أثرا بارزا في العلم والحضارة والأدب والفن، والسياسة والدهاء، والنفوذ والسلطان، والبر والإحسان، والدين والصلاح والزهد والورع، إلخ..."[1].

كما ذكر فيها الكثير من الحرائر والجواري، من العربيات، أو ممن انصهرن في الثقافة العربية من فارسيات وتركيات ووروميات. منذ العصر الجاهلي، حتى منتصف القرن العشرين تقريبا، فقد أشار في المقدمة التي كتبها بتاريخ 1959: "وقد ذكرتُ في هذه الطبعة عددا من شهيرات النساء اللاتي عثرت عليهن بعد الطبعة الأولى، ممن انتقلن إلى رحمة الله حديثا، ولهن أثر بارز"[2].

ما دام وكدُنا هو تقصي الخصيصة اللغوية النسوية، فإن مجال ذلك متوافر في كل الفنون التي تُعنى بالأداء اللغوي، وهو، وإن كان بيّنا في الشعر والنثر الفني، إلا أن الإبداع ليس مقصورا عليهما، وإنما يتعدى ذلك. فإذا ما احتجنا إلى أن نمتد إلى هذه الفنون التي تعتمد اللغة، فسيكون شفيعنا، أن الأدب واسع، وغير مقصور على الشعر والنثر، وإن كنا نقصد أن يكون تحركنا في مضمار ما يعنيه الأدب في وطننا العربي.

- تعريف مصطلح الأدب النسوي:

يمكن بدءًا تعريف الأدب النسوي، رغم كثير من المشكلات، التي تواجه تحديده بأنه الأدب، الذي يؤكد وجود إبداع نسوي إلى جانب إبداع آخر ذكوري، لكل منهما هويته وملامحه الخاصة، وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي، الذي يجسد ازدواجية المعايير، التي تحكم الجنسين، وتجاربهما الخاصة، كما يعكس نظرة المرأة إلى ذاتها،

---

(1) عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالَمي العرب والإسلام، ط5، ج 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص 3 (المقدمة).

(2) عمر رضا كحالة، المرجع السابق، ص 4.

وإلى الآخر، ويصف مشاكلها وآلامها الناتجة عن صراعاتها الداخلية والخارجية، في اصطدامها بالمجتمع[1].

وتعرّفه إيجلتون Eaglton (1993) بأنه ذلك الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي، والخاص في المرأة، بعيدا عن تلك الصورة، التي رسمها لها الأدب، لعصور طويلة خلت. أي أن الأدب النسائي هو أدب يعبر بصدق عن الطابع الخاص لتجربة المرأة الأنثوية في معزل عن المفاهيم التقليدية. وهو الأدب الذي يجسّد خبرتها في الحياة[2].

ومن تعريفاته أيضا، أنه ذلك الأدب، الذي تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم، ناضج ومسؤول لجملة العلاقات، التي تحكم وتتحكم في شرط المرأة في مجتمعها، ويكون جيد التحديد والتوصيف والتنقيب في هذه العلاقات، ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج، معبرا عنها بالسلوك والجدل، بالفعل والقول، وتعي كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعي النسوي الجمعي، والوعي الاجتماعي الكلي المحيط به، والمشتبك معه في صراع حيّ متجدد وبالغ الحيوية[3].

من دلائل فوضى المصطلح، أن بعض الدارسين يقبل مصطلح (النسوي) أو (الأنثوي)، في وصف أو تصنيف الكتابة النسوية، ويرفضه بعض آخر، ولا يعبأ آخرون بالتصنيف، ويتجنب الكثيرون الخوض فيه، مفضلين مصطلحا عائم الدلالة، غير محدد، وغير

---

(1) تنظر خصوصية الإبداع النسوي، (أوراق عمل الإبداع النسائي الأول 1997)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2001. دراسة كورنيليا الخالد، المرأة العربية، الإبداع النسائي، ص 14، 15.

(2) Mary Eaglton, (1993), Feminist Literary Theory. pp 155, 156. نقلا عن خصوصية الإبداع النسوي، دراسة د.إبراهيم خليل: العلاقة بالذات: الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي، ص 119.

(3) نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 24.

ذي معنى، وهو الأدب الإنساني يريدون به ذلك الأدب، الذي يكتبه الرجال والنساء، سواء بسواء[1].

في الحديث عن تأنيث الخطاب اللغوي الإبداعي، نجد باحثا، كالغذامي مثلا، يجعله على تقسيمات أربعة[2]:

- شعر ذكوري يكتبه الرجل.
- شعر أنثوي تكتبه النساء.
- شعر ذكوري تنتجه النساء.
- شعر أنثوي ينتجه رجال.

هذا التقسيم ينطبق على الأدب عامة، والشعر خاصة. وهناك من ذكر هذه الأصناف وفصّل فيها، بل وفرق بين مفهومي كتابة المرأة، والكتابة النسائية[3]، على أساس أن الأولى هي، التي تنتجها المرأة، مهما كان موضوعها. أما الثانية، فهي التي يكون موضوعها المرأة، في أي شأن من شؤونها، بغض النظر عن جنس الكاتب.

ولا شك في أن هذه الدراسة تبحث في ما تنتجه المرأة من شعر، بغض النظر عن الموضوع، لأن الهدف هو الوقوف على سمات شعر المرأة، التي تسهم في إبرازها وجعلها ظواهر تنتظم شعر المرأة، عواملُ كثيرة، قد تتصل بها وتنتج عنها، وقد تكون ناتجة عن عوامل خارجية محيطة بها، ولها مساس بها أيضا، من منطلق أنوثتها. وفي جميع الأحوال سترصد الدراسة أهم الموضوعات، التي يقع عليها محور اختيارات المرأة في الأغلب، هذا بالإضافة إلى درس العامل اللغوي بحيثياته المختلفة.

يمكن إرجاع أصل الاصطلاح (النسوي) أو (الأنثوي)، إلى أنه نتيجة المخاض الأدبي - النقدي للنصف الأول من القرن التاسع عشر، حيث شهدت الساحة الأدبية الإنجليزية أكثف حضور نسوي في سوق الرواية. فقد سجلت ببلوغرافيا كمبردج للأدب

(1) نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 24، 25.

(2) عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط1، المركز العربي، المغرب، 1999. ص 71، 72.

(3) ينظر: عبد العالي بوطيب: الكتابة النسائية، الذات والجسد، مجلة فصول، دراسة سابقة، وقد تمت الإشارة سابقا إلى تصنيفاته.

الإنجليزي حضور أكثر من أربعين كاتبة روائية بين 1830 1940 نشرن ما يقارب ثلاثمئة رواية[1].

وقد عدّت الباحثة كورنيليا الخالد تصنيفات الأدب النسوي، بين ما تكتبه المرأة نفسها وما يكتبه الرجل عن المرأة وقضاياها، من أسباب إشكالية مصطلح (الأدب النسوي)[2].

في الظهور الأول لمصطلح الأدب النسوي، الذي شاع في القرن التاسع عشر، بدأ النقاد بوضع معايير في تحكيم نتاج المرأة، مختلفة عن تلك التي يحكّمون بها نتاج الرجل، لذا، كان على الأديبة أن لا تمسّ المحرمات، وأن تظل تدور في الخيال السطحي، وأن تكتب للجمهور ما يريده من المرأة من تسلية: قصص الحب، والمغامرات، والروايات الأخلاقية...وهذا هو المطلوب من المرأة، إن هي أرادت أن تقتحم عالم الكتابة، فلا تخرج عن الدور الاجتماعي المنوط بها. لذا، ظل يُنظر إلى أدب المرأة، ويُنتظر منها أن تكتب أدبا طاهرا، لا يعبر عن الرغبات الجنسية، وأن يبتعد عن صفة 'الذاتية' وأن يعبر عن المجتمع، ويخلو من الانفعالات، وألا يحمل صفة الطموح، التي يكرهها المجتمع للمرأة، وإنما يجب منها القناعة، وأن يتصف بخصائص الأنثى، من دقة الملاحظة والرقة، والابتعاد عن قوة التفكير واللغة!!. والشرط الأهم أن تظل المرأة تمارس الكتابة هاوية، غير ممتهنة لها[3].

فإن كان الأمر كذلك، فكيف إذن ستنتج المرأة أدبا خالدا، إن كانت ثمة شروط ومحددات تتحكم في ما ستكتب، وكيف ستصور ذاتها، فالأدب تعبير عن الذات بخيال مجنح، فما هو الشكل المنتظر من الأدب الذي ستنتجه؟؟ وهل هي كاتبة 'أمالي' المجتمع، أم أديبة؟ (وهذا خارج عن نطاق الأدب الواقعي، الذي يكتبه الأديب من منظوره هو له، وليس كما

---

(1) نازك الأعرجي مرجع سابق، ص 25.

(2) ينظر كورنيليا الخالد، مرجع سابق، ص 14.

(3) ينظر نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 26.

يريده المجتمع، ويملي عليه الواقع أن يكتب)، إذ إنها لا تمتلك - بحسب هذه الشروط - المضامين، ولا حتى اللغة؟! فماذا بقي لها من أدوات إذن؟ هذه كانت البواكير الأولى للحركات النسائية، التي خصصت للأدب النسوي جزءا (لا يُستهان به) من اهتمامها.

في بداية ظهور النظرة إلى الأدب النسوي كيانا قائما، كان الارتكاز، الذي يعتمده النقد في تقويمه، قائما على مطابقة ما تكتبه المرأة، وما تحياه في الواقع (ما تُجبر على أن تحياه)، فإن هي خرجت عما ينبغي لها أن تكون عليه، وُصفت بأنها "لا أنثوية"، ويتم تجريدها من صفة الأنوثة[1]. لقد كان النقاد يقفون موقفا مزدوجا في قراءتهم لكتابة المرأة، فإن "ما كان يقلقهم هو أن يحل طموح المرأة محل واجباتها الأساسية، أي أنهم في الواقع كانوا حُماة النظام الاجتماعي، وليسوا - فقط - نقادا ومؤرخي أدب"[2].

- بعض الآراء حول تحقق وجود "أدب نسوي":

إن المُطالع للكتب، التي ترجمت للمرأة قديما، ككتاب كحّالة السابق الذكر، وكتب التراث التي خصصها أصحابها لإنتاج المرأة الأدبي، يجد أن ما أوردوا فيها من أمثلة بينة الدلالة على أن هذا الغيض من الفيض، الذي أهملته الثقافة، غطى أغراضا شعرية متعددة، مما يعني أن الرثاء، وإن حاز على رضا الرواة الأوائل، ومنحوه جواز مرور، على أنه الشعر الذي يُقبل من المرأة، لم يكن الغرض الوحيد، الذي طرقته المرأة.

ولو كان المقام يتسع لذكر شيء من الأمثلة، لأمكن إثبات أن للمرأة أشعارا قالتها في مناسبات مختلفة من مجريات الحياة، في مواقف تصلح لأن يقول فيها الشعر كلا الجنسين، وأخرى تستأثر بها المرأة، ونحكم عليها، سلفا، بأنها أشعار قيلت على لسان امرأة؛ لِما تحمل من خصوصية، مثل ما أورده ابن طيفور مثلا في "بلاغات النساء"، من أمثلة على ألسنة نساء،

(1) ينظر نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 27، 28.

(2) نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 29.

كمن عاتبت أباها لأنه زوّجها بغير إذنها[1]، وأخرى طلّقها زوجها، فتزوّجت محلّلا أبى أن يطلقها[2]، وأخرى تهجو امرأة أبيها[3]، وأخرى تدفع عن نفسها تهمة زوجها بارتكاب الفاحشة؛ لأن ابنه أبيض اللون، بينما كان إخوته الآخرون سودًا[4]، وأخرى تذم زوجها[5]، وأخرى زوّجت ابنتيها، فقالت فيهما شعرا تحكي فيه مناقبهما[6]... ويلاحظ على أكثر الموضوعات، التي تتفرد بها المرأة عن الرجل، أنها موضوعات اجتماعية، تتعلق بأخص العلاقات والأشخاص، الذين يحيطون بعالم المرأة، (علاقتها بالأب، والابنة، والزوج، وامرأة الأب...)

كما أن ابن طيفور أورد أمثلة من الموضوعات، التي كتبت بها المرأة، مع أنها من الموضوعات، التي اشتُهر بها الرجل، وتم حصرها فيه، كالنسيب، وقد أورد فيه أمثلة كثيرة، قد يكفي التمثل هنا بأحدها؛ إذ المقام لا يسمح بالتوسع. فمثلا أورد مثالا عن امرأة من كلب، تشكي شوقها إلى أحد أفراد بني رواحة، بعد ظعنهم، ومما تقول[7]:

فلو كنا نُطاع إذا أمرنا	أطلنا في ديارهمُ المقاما
وليتي قبل بَيْن الحي منهم	دُفنتُ بها ولاقيتُ الحِماما
فإني لا أني ما عشتُ أهدي	لها ولِمَن يحلّ بها السلاما

---

(1) ينظر أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور الخراساني، بلاغات النساء، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت. ص196.

(2) نفسه، ص 192، 193.

(3) نفسه، ص 191.

(4) نفسه، ص 200.

(5) نفسه، ص 202.

(6) نفسه، ص 212.

(7) نفسه، ص 131.

إن النظر في هذا الشعر الغزلي، يكشف عن شدة الاشتياق، والتعبير عنه بقوة، قد لا تختلف عما نجده عند الشعراء المتيمين المشهورين بالغزل، إذ ما الذي يمنع المرأة من أن تكابد آلام العشق والفراق، كالرجل تماما، بل إنها قد وصل بها الأمر، من رقة المشاعر لديها، أنها تمنّت لو دُفنت في حي حبيبها قبل أن يغادره وقومه.

وكذلك إذا عُدنا إلى كتاب "أشعار النساء" للمرزباني، نجد أن صاحبه ترجم لعدد كبير من النساء الشاعرات (وهذا يختلف عن كتاب ابن طيفور من ناحية أنه مقتصر على الشعر، أما ذلك، فتوسع إلى النثر - المحكي وليس المكتوب، أي قيل أغلبه في مواقف معينة - الذي يبدو بليغا على ألسنة النساء).

وقد ذكر محققا كتاب المرزباني أن ما وصل، من هذا الكتاب، أورد فيه مؤلفه أشعارا لثمان وثلاثين شاعرة، أغلبهن لا ذكر لهن في الكتب المطبوعة[1]، لكن الذي وُجد من الكتاب هو عُشره فقط[2]، أي أن الخسارة بالغة جدا بفقد بقيته.

ومثلهما كتاب "نزهة الجُلَساء في أشعار النساء" للسيوطي، الذي أورد فيه شعرا لأربعين شاعرة في الموضوعات المختلفة.

لاشك أن وجود مثل هذه المؤلفات، التي اقتصرت على أدب المرأة ولاسيما شعرها، يدل دلالة واضحة على أن أصحابها يعترفون بوجود أدب نسوي، بل يعني أيضا أن هناك كمًا لا يُستهان به من هذا الأدب، دفعهم لأن يعنوا بتتبّعه. كما لا نستبعد من الحسبان ما يوجد في المؤلفات الأخرى؛ كالأغاني، والمختارات الشعرية كحماسة البحتري، وفي شعر الخوارج، الذي جمعه وحققه الدكتور إحسان عباس، وفرة من شعر النسوة الخارجيات، في موضوعات الرثاء والحماسة، وموضوعات مغرقة في الذاتية.

---

(1) ينظر أبو عبيد الله بن عمران المرزباني، أشعار النساء، تحقيق سامي مكي وهلال ناجي، دار الرسالة، بغداد، 1976. ص 4 (من المقدمة).

(2) ينظر المرزباني، المرجع السابق، ص 23 (من المقدمة).

- مقومات الأدب النسوي، وتباين المواقف منها:

تقوِّم الكاتبة هدى بركات كتاباتها بأنها تشبه كتابة الرجال، فتقول: "أنا كاتبة مثل الرجال، بل إن كتابتي (ضد نسوية)"[1].

أما الدكتورة لطفية الزيات، فتفرق بين الكتابة الإبداعية، وغير الإبداعية، كالمقالات والأبحاث، التي لا تهم معرفة جنس كاتبها قارئها، تقول – معقبة -: "أما أعمالي الإبداعية فتحمل بصمتي كامرأة (!)... وتحمل بصمتي كهذه (!) المرأة الفريدة التي هي أنا... وما يصدق علي، يصدق على كل امرأة عربية مبدعة"[2].

وترفض مي التلمساني إدراج أعمالها تحت مسمى "الأدب النسوي"؛ لأن فيه فصلا بين الرجل والمرأة، وانتقاصا من قيمة الإبداع نفسه[3].

أما رشيدة بنمسعود، فتركِّز على غموض المصطلح وعسر فهمه، مما يدخل في موضوعة فوضى المصطلحات، فمصطلح "أدب نسوي" يوحي بالمفهوم "الحريمي الاحتقاري"، ومن ثم، فإن المبدعات يتهربن من هذا التصنيف، الذي كان من المفترض أن يكون خاصًا بهن، ويتنازلن عن هويتهن[4].

إن الكتابة النسوية لا تنحصر في التعبير عن قضية المرأة فحسب، وليست ترفا فكريا للمرأة، بل "هي ضرورة جوهرية واقتضاء لإعادة تشكيل ذاتها، عبر البحث المستديم عما يجمعها بالآخرين، وما يمايزها عنهم.."[5].

تبين الباحثة لطفية الدليمي رأيها تجاه موقف النقاد والناقدات من مصطلح "الأدب النسوي"، بقولها: "فنحن نتداول هذا المسمى بقراءته إطلاقا تحت سقف أيديولوجيا الجنس، بما

---

(1) شيرين أبو النجا: مرجع سابق، ص 11.

(2) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 12.

(3) ينظر شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 13.

(4) ينظر شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 13.

(5) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 12.

يكتنفها من مؤثرات فرويدية وإحالات بيولوجية وغموض - متناسين المعايير الإبداعية والمفاهيم الجمالية والفنية التي يتعامل في أطرها النقد مع الإبداع الأدبي بطرزه وأشكاله المختلفة"[1]. وتتابع بقولها: "في هذه الحالة تأتي قراءتنا للمسمّى والنص - مشوّهة مبتورة تبعدنا عن تفحّص الخصائص الإبداعية والنفسية والثقافية والمعرفية، وتحول دون حرية التلقي والتأويل - أي أننا باعتماد الإقرار المطلق بالمسمّى، نصادر حرية المبدعة وحرية النص، بوضع موجّهات مسبقة للقراءة مثلما نضع العناوين كموجّهات للنصوص - إن اعتمدنا هذا المسمّى بهذه الإطلاقية اللامبالية - يقوم بتدمير منجزات إبداعية مميزة لكاتبات تجاوزن محدودية الانضواء تحت المسمّيات.. ونحجر على النص وعليهن في الدائرة الجنسية، وعندئذ يفقد النص قدرته على بث شفراته ومضامينه بحرية على المستويات الأخرى"[2]. وتصل إلى أن تسمية "الأدب النسوي" بهذا الإطلاق، تعمل على مصادرة حرية المبدعة في إبداعها، لتظل تدور حول فلك المسمى[3].

ويرى صبري حافظ أنه تتم إحالة كل ما تكتبه المرأة إلى عالمها المعيش، فلا يُنظر إلى أدبها على أنه أدب حقيقي، لأنه يخلو من الخيال، ولا يعبر إلا عن الواقع الاجتماعي، ولأن حصار التابو (المحرمات) يحاصرها من كل مكان[4].

وهناك من يرى خطورة في تصنيف كل ما تكتبه المرأة تحت اسم "الأدب النسوي"، تماما كخطورة هيمنة "الأدب الإنساني" ومعياريته؛ إذ تختلف هموم المرأة ولغاتها حسب الاختلافات الفكرية والثقافية والنفسية والحضارية والطبقية والعرقية والدينية بين امرأة وأخرى"[5]. فإن كانت المرأة مهمشة، بشكل عام بسبب جنسها، فإن هذا التهميش يزداد

---

(1) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة لطفية الدليمي: "مفهوم الحرية في الإبداع، خبرة الحرية في الأدب"، ص 43.

(2) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة لطفية الدليمي: "مفهوم الحرية في الإبداع، خبرة الحرية في الأدب"، ص 43، 44.

(3) ينظر خصوصية الإبداع النسوي، المرجع السابق، ص 44.

(4) ينظر صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 245. عن شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 17.

(5) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخالد، مرجع سابق، ص 15.

ويتضاعف كلما دخلت في حدود هذه التصنيفات[1]، وهذا ينتج عنه خصوصية لكل فئة، لا يمكن للمرأة من الفئة الأخرى أن تعبر عن دقائقها، وهذا ما وعاه النقد النسوي وأكده.

هناك زوايا واتجاهات مختلفة حول مصطلح 'الأدب النسوي' بهذه التسمية وما تنطوي عليه من دلالات، وحتى في داخل صفوف المعترضين، هناك تباين في أسباب الاعتراض، فهُم بين معترِض من مبدأ رسوخ الموروث الذي اتخذ شكلا عقائديا، وهو الحط من شأن المرأة، فنسبة الأدب إليها ستعارض الموروث المتأصل، أو لأنه لا يجوز لها أن تتساوى مع الرجل. وفريق آخر من المعترضين – وهُم من المثقفين – يرفع راية الاستسلام، لأنه لا يقوى على مواجهة الثقافة والمفاهيم السائدة، فيفضل مصطلح 'الأدب الإنساني' على 'الأدب النسوي'؛ فيبقي على حالة 'السكون اللذيذ' بعيدا عن إثارة الزوابع، لتفادي ما سيحصل عندما يُبحث عن خصائص النتاج الذهني للمرأة. وفريق الأديبات أنفسهن يشكل فئة أخرى رافضة لوسم ما تنتج من إبداع ب'الأدب النسوي'[2]. وهذه الفئة تعدّ من أشد المقاومين لتأصيل المصطلح[3].

وقد عقّب أدونيس على ما أطلقته بنت الشاطئ، في بحثها الذي قدمته في مؤتمر روما[*] برأيه الذي لا يفرق فيه بين الأدب، بالنظر إلى التقسيم الجنسي لمنتجه، ويتفق معه إبراهيم مذكور، ومحمد مزالي، وكل منهم يُظهر تعليله ورؤيته الخاصة[4].

---

(1) تنظر خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخالد، المرجع السابق، ص 15.

(2) ينظر نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 6، 7.

(3) بحسب رأي الباحثة نازك الأعرجي، ينظر كتابها، مرجع سابق، ص 24.

(*) عنوان بحثها: 'الأدب النسوي العربي المعاصر'.

(4) ينظر أعمال المؤتمر العربي المعاصر، (روما، 1961)، الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما، منشورات أضواء، بإدارة مجلة 'تمبو بريزنته'، ومعهد الشرق الإيطالي والمنظمة العالمية لحرية الثقافة، 1961، ص 156–168.

إن مثل هذه الطروحات تؤصّلها البنية التحتية الذكورية التي تشكل أساس المجتمع العربي... وهي البنية التي تفرز الأفكار الخاصة بوضع الفرد في المجتمع، وهي البنية التي أفرزت مقولة (الأدب أدب) فليس هناك أدب رجل أو أدب امرأة[1].

ولابد من الإشارة هنا إلى أن دراسة الأدب النسوي، في مثل هذا السياق، نوع من تصنيف الأدب على شاكلة ما يتم تصنيفه إلى مدارس واتجاهات ليس إلا، ولا يُنتظر التوصل بعد هذه الدراسات إلى نتائج مثيرة للدهشة والاستغراب، وإنما نتائج علمية منطقية، تثري الدراسات الأدبية الأخرى، وتضيف إليها تصنيفا جديدا، من حيث إنه تصنيف يُلتفت إليه، وإن كان الفعل (إبداع المرأة)، ماثلا في الأدب منذ أن وُجد ابتداء، فلا يُتصور أن الرجل (وحده) اخترعَ الأدب، وكفكفت المرأة لسانها عن أن ينطلق بوجدانها. إن تجاور الجنسين يجعلنا نؤمن بأن الإبداع خاصية إنسانية لا تكتسب بيولوجيا بالوراثة ولا تختص بنوع اجتماعي بعينه.. فهو مرتبط بمجموعة من العوامل منها الاجتماعية، والثقافية، والنفسية..."[2].

في بداية هجوم النقد على الأنثى الكاتبة، كان التجريد من صفة الأنوثة أمرا جارحا لها، غير أن ردود الأفعال تباينت بمرور الوقت، فإميلي (كاتبة رواية جين إير) وصلت إلى حد عدم الاكتراث إن هي جُرّدت من صفة الأنوثة هذه. وهناك ردة فعل أخرى تمثلت في أن بعض الكاتبات تنكرن لصفتهن (الأنثوية)، وأطلقن على أنفسهن أسماء أخرى رجولية، تهربا من ملاحقة صفة الأنوثة لهن في كل الأوساط، وكي يتم تقبُّل ما يكتبن من قِبَل المجتمع/ المتلقي[3].

---

(1) شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، مرجع سابق، ص 20.

(2) عصام كامل، إبداع المرأة العربية: رؤية سسيولوجية، دار فرحة للنشر، مصر، 2005، ص 26.

(3) ينظر نازك الأعرجي، ص 29.

وقد يكون من دلائل رفض كثير من الكاتبات تصنيف كتاباتهن تحت الكتابة النسوية، قيام بعضهن باللجوء إلى انتحال أسماء ذكورية للكتابة في المجلات والصحف، لأن المجتمع لم يتقبل بعد خوض المرأة ميدان الكتابة، لارتباط لغتها - وفق المخيال الاجتماعي - بالسذاجة، والسطحية. ومن هؤلاء: Marian Evan ، التي لجأت إلى اسم George Eliot، والأخوات برونتي Brontes ، اللواتي استخدمن أسماء رجال هي: Acton Bell, Ellis Bell, Currer Bell، ولجأت Mary Murfee إلى Charles Egbert Craddock في كتابتها[1].

إن إعادة الاعتبار لكيان المرأة، تمثل الشأن الأساس لأدب المرأة[2]، وهذا عصي على التحقيق، على المستوى الفردي، ويحتاج إلى تكاثف الكتلة النسائية الجمعية .

من وجهة نظر الباحثة بنت الشاطئ، إن دراسة الأدب النسوي على وجه التخصيص، تقع في باب دراسة فروع الفنون الأدبية أو أنواعها، ولا يعني ذلك فصل الأدب النسوي عن الأدب عموما. فإن كنا لا نهتم في النظريات العلمية بجنس صاحبها، فالأمر مع الأدب مختلف، لأنه نشاط وجداني ذاتي، يختلف عن العلوم من هذه الناحية، فكيف لا تختلف الأديبة عن الأديب، وبينهما ما نعلم من فروق جوهرية في التكوين، والمزاج، والنظرة إلى الكون، وكل ما هو عنصر من عناصر الشخصية، التي يكون بها الرجل رجلا، والمرأة امرأة[3]. فليست القضية قضية فصل لنتاج الجنسين، بقدر ما هي قضية تتبع أثر الفروق الجنسية على نتاجهما الأدبي[4].

---

(1) Elaine Showlter, Toward a Feminist Poetics : عن عيسى برهومة، اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ط1، دار الشروق، عمان، 2002.، ص 41.

(2) نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 32.

(3) الأدب العربي المعاصر (مؤتمر روما 1961)، دراسة عائشة عبد الرحمن، الأدب النسوي العربي المعاصر. ص 133.

(4) تنظر دراسة عائشة عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 133.

إن المعيارية في دراسة الأدب تضيق الخناق على فئات كثيرة مبدعة؛ لأنها تضع نموذجا – أو نماذج – تنطلق في دراسة الكل من خلال الجزء، و الإبداع لا يخضع لمقياس محدد مهما كان نوعه، والاعتقاد السائد كان وما يزال أن أدب الرجال – أو تحديدا أدب الرجال الغربيين البيض – هو الأعلى مستوى، وهو المقياس الذي يجب أن يقاس عليه الأدب عامة. لذا يصنف دائما في خانة الأدب الإنساني العام، وخارج الفئوية الجنسية. وهذا أعطى مصطلح الأدب النسوي حكما مسبقا وعاما – رغم خطورة التعميم – بالهامشية الثانوية، والجزئية والتشنج، والذاتية، والنقص، والسطحية. مقابل مركزية الأدب الرجالي، أو معادلة "الأدب الإنساني العام" أي العالمي والشامل والكلي"[1].

إن الأدب النسوي، إذا نُظر إليه بموضوعية، وبالطريقة نفسها التي يُحاكم بها الأدب الرجولي، سينتج عنه "تقديم رؤية جديدة، غير مألوفة، وحقيقية بالقدر نفسه للمرأة في الأدب، وللحياة، بمنظور المرأة"[2]. وهذا لا بد أن يتصادم مع الأحكام والرؤى القديمة.

يقرر الغذامي أن "طريق الأنثى إلى موقع لغوي لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنوثة، وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها (استرجال)، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحا إبداعيا مثلما هو مصطلح (الفحولة)"[3]. وهذا يعني أن هناك سمات ستتفرد بها المرأة في أدبها، إذا ما اقتحمت عالم الأدب والكتابة، ستجعل نتاجها مختلفا عن نتاج الرجل ومتميزا عنه (ليس بحثا عن أفضلية أحدهما على الآخر، وإنما إبراز مسألة أن هناك فرقا بينهما فحسب).

---

(1) Joana Russ, How to Suppress Women's Writing. نقلا عن: خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخالد، مرجع سابق.ص 12.

(2) نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 34.

(3) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997. ص 55.

للناقدة الأمريكية إلين شوالتر رأي في موضوعة خصوصية الأدب النسوي؛ ولكنها لا تطلق الموضوع على عمومه، وإنما تضع له بعض الضوابط، فهي ترى أنه من الممكن إيجاد ملامح أدبية نسوية مشتركة، نظرا إلى الظروف والأدوار الخاصة، التي تعيشها المرأة، وأنه يمكننا إيجاد تلك الملامح المشتركة من جيل إلى جيل[1]. وهذا يؤكد فكرة أن الكتابة النسوية ليست مشتركة بشكل مطلق، وإنما تضبطها عوامل أخرى، أكدها غير ناقد، كالظروف الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والعمر، والبيئة، والعرق..إلخ. وترفض شوالتر القول بأن للمضمون المشترك في كتابات المرأة علاقة تُذكر بفكرة 'حس الأنثى'، وتفضل الربط بين هذه الكتابات على أساس الظروف المادية، التي نتجت فيها، فترى أن: 'التقاليد الأدبية النسائية تنبع من العلاقات الآخذة في التطور بين الكاتبات والمجتمعات التي تعيش فيها'[2].

إن رأي شوالتر هذا يدل على إيمانها بوجود أدب نسوي، من منطلق وجود واقع للمرأة يختلف عن واقع حياة الرجل، لكنها لا تؤمن - كما يظهر من كلامها - بأن العامل وراء هذا التقسيم بيولوجي، وإنما هو نتاج الظروف الاجتماعية، التي أدت إلى كون المرأة تحيا في واقع مختلف، بالإضافة إلى ما أشارت إليه من تأثير الناحية المادية، ووجود خيط يربط بين الجيل الواحد للكاتبات أي عامل الزمن'.

وشوالتر، بعد ذلك، تصف ثلاث مراحل لتطور أدب المرأة، وهي: محاكاة الأشكال السائدة للتقاليد الأدبية المهيمنة 'المؤنثة feminine'، والاعتراض على هذه المعايير والقيم 'النسوية feminist'، واكتشاف الذات 'الأنثوية female'. وهي تفضل النصوص، التي تنطبق على الوصف الأخير[3]؛ لأنها 'تقدم للمرأة أدبا خاصا بها'[4]. ورأيها هنا (في الجزئية الأخيرة)، يشترك مع ما أبدته بنت الشاطئ، من أن الأديبات الخارجات بشدة على القيم

(1) ينظر سارة جامبل، مرجع سابق، ص 198.

(2) سارة جامبل (تحرير)، مرجع سابق، ص 198.

(3) ينظر سارة جامبل، مرجع سابق، ص 199.

(4) سارة جامبل (تحرير)، مرجع سابق، ص 199.

والتقاليد، إنما يعبرن في أدبهن عن شدة رسوخ تلك الرواسب في نفوسهن؛ إذ إنه على ما ترى شوالتر أيضا، لا يعبر عن المرأة وحرية إبداعها، وإنما عن تفلّتها من سجن طالما قاست ظلمته.

هل تتفق المضامين في الأدب، الذي تنتجه المرأة، مع تلك التي في أدب الرجل؟ هناك وجهة نظر تقول: إن الأدب الذي تكتبه المرأة يختلف جوهريا عن الأدب، الذي يكتبه الرجل، من حيث عناصر الصراع، التي يتوفر عليها، ومن حيث طبيعته الصدامية المحتمة مع الثوابت، ومن حيث الإشكالية الوجودية التي ينبثق عنها[1]. وتتمثل هذه الإشكالية الوجودية في ثنائية الرجل/ المرأة، حيث يشكل هو الطرف القوي المتمكن والثابت، بينما تشكل هي الحلقة الأضعف، وهي الطرف القلق غير الأصيل[2]. وهذا الرأي – كما يظهر – لا يركز على القوالب الشكلية (اللغة والأساليب ...)، وإنما يقصر الاختلاف على المضامين.

إن دخول المرأة عالم الأدب – منتِجة له – ظل يخضع للأخذ والرد، وظل كذلك حكرا على الرجل كباقي الفنون والعلوم، التي استأثر بها، لكن بنت الشاطئ تجد الموضوع مغايرا، وبالأخص، في العلاقة بين المرأة والأدب، فـ الأدب مهما يختلف تعريفه عند النقاد والدارسين ، فلن نختلف على كونه فنا قوليا أداته الكلمة. وفنية الأدب تربطه بالوجدان ربطا حتما؛ إذ الفن في مختلف صوره وأنواعه تناوُلٌ وجداني للحياة، في حين يكون العلم تناولا ماديا تجريبيا، وتكون الفلسفة تناولا تأمليا فكريا. فالوجدانية هي العنصر الجوهري المشترك بين الفنون جميعا، وبدونها لا يكون الأدب فنًا.. وإنها كذلك، عنصر أصيل في فطرة الأنثى. وقد يختلف المختلفون منا على الطاقة العقلية للمرأة، ولا أتصور أن تكون أصالة الوجدانية

(1) نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 34.

(2) ينظر نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 34، 35.

في طبيعتها موضوعا للخلاف...وإن تفوقها في المجال الفني غير مستغرب، بل الغريب ألا تتفوق في مجال هُيئت له فطريا بطبيعتها العاطفية[1].

يطرح الغذامي تساؤلا بصدد الحديث عن تعامل الرجل – أو بالأحرى الثقافة – مع موضوع اختلاف المرأة عن الرجل بالمعنى السلبي؛ إذ تعدّ المرأة جسدا خالصا، بينما يمثل الرجل العقل، هنا يتساءل الغذامي، إن كان بالإمكان الالتفات إلى 'التميز الإبداعي الأنثوي' بنظرة إيجابية، وترك تلك النظرة الدونية، كي يقف التعبير اللغوي، والثقافة بأكملها، على قدمين، بعد تساوي مفاهيم الأنوثة والذكورة من حيث القيمة[2].

إن المتتبع لواقع المرأة في أي مجتمع، يجد أنه واقع له خصوصيته، وهو نتاج الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والقانونية التي تعيشها، وكذلك نتاج ذخيرتها المعرفية والجمالية المختلفة بالتأكيد عن واقع الرجل.. ومن هنا نبع تأكيد الناقدات النسويات على وجود إبداع نسائي، وإبداع ذكوري، لكلّ هويته وملامحه الخاصة وعلاقته بجدود ثقافة المبدع، وموروثه الاجتماعي والثقافي، وتجاربه الخاصة: النفسية والفكرية، والتي تؤثر على فهمه للعالم من حوله، وعلى المرحلة التاريخية التي يعيشها[3]. وهذا ما بدأ يظهر في أدب المرأة، وما يدفع الباحث في خصوصية الأدب، الذي تنتجه، إلى التنقيب عنه، وكشفه، لتبيُّن أوجه الاختلاف.

وترى الباحثة بشرى البستاني أن الظروف، التي أُلقيت على المرأة المبدعة، نتجت من طرفين: أحدهما يمثله المجتمع (الكلي)، وثانيهما، الرجل والأسرة. وبناء على ذلك، فإن المرأة لابد ستعبر عن نتائج تلك الظروف، التي عاشتها، وهي في العالم كله، وفي العالم الثالث

---

(1) عائشة عبد الرحمن، الشاعرة العربية المعاصرة، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1965. ص 12.

(2) ينظر عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 10.

(3) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخالد: المرأة العربية: الإبداع النسائي، النظريات النسوية. ص 11.

بشكل خاص، لابد أن تطرح قضيتها، وشيئا مما تجابهه من تحديات وجودها، من خلال شِعرها[1].

بناء على المخيال الثقافي، يظل يُنظر إلى ما تكتبه المرأة الأديبة على أنه جزء من "سلوكها الاجتماعي"، وكل خبرة يتمتع بها أبطالها تُحال على خبرتها الشخصية"[2]. لذا، وبحكم سابق، "فإن قارئ الأديبة لا يعترف بقدراتها على خلق العوالم وبناء الشخصيات وتأمل الذوات.."[3]، وبناء على ذلك، يقوم هو بدور التخيل بدلا منها، لقناعته بأنها قاصرة عن أن تبلغ الخيال في أرقى صوره، كما يتطلبه الأدب.

وقد ظهرت أصوات نسائية في الغرب، قبيل ظهور حركة "النسائية"، اتخذت الأدب شكلا معبرا عن الحقوق الضائعة، لاسيما حق الأمومة. وقد أظهرت المرأة في شعرها، في تلك المرحلة، وعيًا لقدراتها الفكرية، التي لا تختلف عن الرجل، ولكنّ التهميش أدى إلى تراجع إثباتها لذاتها في مختلف جوانب الحياة، من الإبداع والعمل..إلخ. والشعر أو الأدب أحد تلك الميادين، التي لا تجد أصداء للمرأة فيها على مساحة شاسعة، وأصبح ينمو لديها موضوع أن "دونية المرأة ليست أمرا طبيعيا، وإنما وضع مفروض عليها ثقافيا"[4]. وهناك شعر (مترجم)، يعبر عن تلك التجارب[*].

---

(1) بشرى البستاني، دراسات في شعر المرأة العربية، مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع، عمان، 1998 ، ص 95.

(2) نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 16.

(3) نفسه، ص 16.

(4) سارة جامبل، مرجع سابق، ص 31.

(*) من ذلك (نقلا عن سارة جامبل، ص 31):

لم أستلق يوما على سرير ربات الفنون،
لا ولم أغمس يراعي في نبع الإلهام
فما أندر أن يبلغ سعي المرأة الكمال
الشعر لا ينساب إلا من نفس صافية
وكم أزرى عاذلي بأسطري الواهية
وكم أثقل كاهلي شأن أهلي وبيتي
فلم تخفّ ربات الفنون لنجدتي.

إن مثل هذه الملامح الأدبية، في ما أنتجته المرأة آنذاك، تشير إلى حقيقة التصعيد الاجتماعي والوجداني الواقع على المرأة؛ لذا بدأت البحث عن مناخ يوفر لها جانبا من الحماية، بعيدا عن سطوة الرجل وقهره، ومن ثم، جاءت كتابات المرأة في النصف الثاني من القرن العشرين لتعبر عن هذا الجانب، رافضة لكل الاتجاهات، التي جعلت منها رمزا للأمومة والدفء والحنان، فحاولت أن تبرهن على عدم ضعفها ومدى قوتها[1].

أما في العالم العربي، فقد بدأت تسترجع المرأة شيئا من مكانتها، في أواخر القرن التاسع عشر[2]، وقد ارتبطت الحركات الإصلاحية آنذاك ارتباطا وثيقا بالأدب. كانت البداية تقتصر على الدعوة إلى تعليم المرأة، وابتدأ بهذه الخطوة رفاعة الطهطاوي في مصر (ت 1873)، وفي سوريا ولبنان على يد بطرس البستاني (ت 1883)، وولده سليم البستاني، صاحب مقولة: إن التي تهز السرير بيسراها، تهز الأرض بيمناها، كانت في خطبة ألقاها سنة وفاة والده، وقال في ختامها: فإن النساء أساس البناء التمدني، ولا يشاد في أمة إلا على ذلك الأساس. والشعب الذي يحاول ذكوره التقدم دون النساء، كالرجل الذي يحاول السفر برجل واحدة[3]. بالإضافة إلى أسماء أخرى كفارس الشدياق، وقاسم أمين، وجرجي زيدان.. وقد سخروا الوسائل المختلفة من كتب، ومقالات في الصحف، وخطب. بالإضافة إلى جهود الشعراء في الحديث عن دور المرأة.

كذلك كان الأمر في العراق، إذ نادى معروف الرصافي بالاهتمام بفئتي الشباب والنساء؛ من أجل تغيير الواقع المتخلف. لكن جميل الزهاوي أبدى ثورة على الحجاب ودعا إلى السفور كي تتخلص المرأة من قيودها[4].

---

(1) عصام كامل، مرجع سابق، ص22.

(2) ينظر أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط 8، دار العلم للملايين، لبنان، 1988، ص 253_278.

(3) المقتطف 7/ 709. نقلا عن أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص 254.

(4) ينظر أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص 264، 265.

أما في سوريا ولبنان، حيث كانت مناصرة قضية المرأة تنبثق، في الغالب، من بيئات مسيحية، فقد اختلفت موضوعات مطالبها قليلا؛ فلم تركز على الحجاب، بل على حريات المرأة واختياراتها المتعددة في الحياة، كالزواج، والتعليم، والمحافظة على الحقوق.. وقد عبر عن مثل هذه المعاني: جبران خليل جبران في مقالته "العبودية"، وشبلي الملاط في قصيدته "بين العرس والرمس".. ثم اتخذت تلك الدعوات شكل المطالبة بالحقوق السياسية والمساواة بالرجل من جميع الجوانب[1].

ويلاحظ، في هذه المساهمات، أن المبادرة بالمطالبة بحقوق المرأة، كانت ذكورية في العالم العربي، متمثلة بالدعوات الإصلاحية التي ابتدأت على أيدي رجال، لكن النساء بدأن يشعرن بشيء من القوة، جراء المبادرات، التي أطلقها الرجال، فبدأن - في وقت مبكر - يمارسن بعض أشكال التعبير عن وجودهن؛ فقد تأسست في سوريا ولبنان جمعية علمية أدبية، يجتمع فيها عدد من النساء، للنظر في حالة النساء الاجتماعية، وشحذ عقولهن بالخطب والمباحث العلمية[2].

وقد نشطت النساء في الكتابة في مجلات المرأة والعائلة، وعمل عدد منهن، لا يستهان به، على إصدار مجلات، ابتداء من العام 1892، كالفتاة، والمرأة، وفتاة الشرق، والعروس، والمرأة الجديدة.. [3].

ثانياً: المرأة واللغة:

إن اللغة هي الشكل الذي يظهر فيه الأدب، ويعبر الأديب من خلاله عن نفسه، وهي المجال الواسع للدراسات الأدبية والنقدية، التي تهدف إلى تحديد جماليات أي نص،

(1) ينظر أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص 266، 267.

(2) ينظر أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص 271.

(3) ينظر أنيس المقدسي، مرجع سابق، 271-273. وقد عد منها أربعين مجلة بين العامين 1892 و1955، وذكر أن جرجي باز قدرها بنحو 80 مجلة.

والوصول إلى مكامن الإبداع فيه، فهي مفتاح العبور إلى النص، وكشف أسراره، بصفتها الشكل الأخير، الذي يفرغ فيه المبدع تجربته.

هذه اللغة – ويقصد بها الأساليب والخيارات المتاحة داخل اللغة نفسها – تختلف باختلاف العوامل التي تحيط بها، من زمان، ومكان، وظروف معيشية، وبحسب الموضوع، والعرق، والبيئة، والجنس.. بل إنها تختلف من أديب لآخر، فكيف لا تختلف من ذكر لأنثى؟! من هنا يبدأ تناولنا اللغة بالدراسة، مبحثا من مباحث هذا الكتاب، بحثا عما تفترق فيه اللغتان وتتفاوتان: لغة المرأة، ولغة الرجل المنتج لمعظم النتاج الأدبي العام عبر القرون.

إن عدّ النحاة التذكير أصلا، هو إحدى السنن، التي سارت عليها اللغة، وقد حاول بعض الباحثين الوقوع على الأسباب، التي تفسر هذه الظاهرة، ومن ذلك، محاولة ردّ الظاهرة إلى مبدأ الخلق،: لعل هذا الفهم النحوي يترسّم قصة الخلق الأولى / خلق آدم، واشتقاق حواء الأنثى من ضلعه، فهما من نفس واحدة، وفقا لما جاء في القرآن: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَآءً﴾. فكما أن الذكر أول، وهو أصل الخليقة، والأنثى ثان مُجترَح من الذكر، كذلك المذكر في اللغة عمدة الجنس، والمؤنث فرع، وهو محمول على المذكر[1].

كما أن البيئات اللغوية التي أُخذت اللغة عنها، كانت تُعلي من شأن الرجل، وتقلل من شأن المرأة، نتيجة المعطيات الثقافية السائدة آنذاك، فانعكس ذلك على اللغة، التي هي وعاء الفكر، ووسيلة الاتصال بين الناس، فغدت لغة تُغلّب المذكر على المؤنث، وتعدّه أصلا وثابتا من الثوابت[2].

---

(1) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 54. الآية الواردة في النص من سورة النساء، (1).

(2) ينظر عبد الفتاح الحموز،ظاهرة التغليب في العربية، ظاهرة لغوية اجتماعية، ط1، (جامعة مؤتة)، 1993. ص 30.

ولو نظرنا إلى جنس المخاطبين في الخطاب الديني / القرآني، لوقعنا على هذه السمة بوضـوح، قولـه تعـالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱتَّقُواْ ٱللَّهَ﴾. و﴿وَأَقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتُواْ ٱلزَّكَوٰةَ﴾، فعمّ بهذا الخطاب الرجال والنساء، وغلّب الرجال، وتغليبهم الرجال من سنن العرب[1]. ومعنى ذلك على وجه الدقة، أنه إذا اجتمع مذكر ومؤنث حمل الكلام على التذكير، لأنه الأصل، فنقول: الرجل والمرأة حضرا. وجعفر وأسماء ابنا أبي بكر. ولو اجتمعت مئة امرأة ورجل، لتَعيّن (كذا) الإشارة إليهم بصيغة المذكر، لا بصيغة المؤنث، فرجل واحد بمقدوره أن يلغي مجتمعا من النساء ولو كثر؛ لأن الذكر في الجِبِلّة الأولى أصل للأنثى[2].

وقد ذهب ابن جني إلى ذلك[3]، حينما قال: إن تذكير المؤنث واسع جدًا لأنه ردّ إلى الأصل[4]. وهنا يعلق الغذامي على هذا الأصل المزعوم، بوصفه له أصلا مفترضًا قام ب استلاب أنوثة اللغة، والأصل أن التأنيث في اللغة حق شرعي[5]، وطبيعة منطقية تتطلبها اللغة؛ لأن اللغة – وبخاصة العربية – قائمة على ازدواجية الجنس، وتحديدُه في كل الأسماء مطلب ضروري، لا تصح اللغة إلا به، فلماذا تطلب اللغة تحديد جنس الاسم، ووضع

---

(1) أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، قرأه وعلق عليه خالد فهمي، ط 1، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ص 583.

(2) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 95، 96.

(3) وهذا قال به أيضا سيبويه، الكتاب 1/ 22، 3/ 241، وتبعه في ذلك النحاة، مثل المبرد، المقتضب 3/ 350، وابن إسحاق الصيمري، التبصرة والتذكرة، 2/ 613، وعنده، العلامة هي التي تخرج المؤنث عن المذكر، نحو قائم/ قائمة.. ، وابن هشام في أوضح المسالك 4/ 163.

(4) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ودار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، 1990. ج 2، 417 .أما العكس عنده، فغير صحيح؛ إذ استدرك على قوله السابق: لكن تأنيث المذكر أذهب في التناكر والإغراب، ذكر ذلك بعد أن أورد شواهد تذكّر فيها الأسماء المؤنثة، فعلل لذلك برأيه السابق.

(5) ينظر عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 16.

العلامات المناسبة له، ثم تتناسى ذلك أحيانا، وتطلب تهميش المؤنث، وإدراجه تحت وصاية المذكر الأعمّ، وضمن عموميته؟!.

وفكرة افتقار اللغة لعلامة التأنيث رافقت بعض اللغات في مراحلها البدائية، وهذا ما يبدو من كثير من الكلمات العربية، وإنما تمّ عن طريق اختلاف اللفظ، كما في أب و أم[1]. كما أن اللغات، ومنها العربية، كانت في مرحلة التعميم، ومثال ذلك في العربية: صبور، وجريح، ومرضع.. لكنها تجاوزت التعميم، وأدخلت علامات التأنيث، وظلت هذه الأمثلة – السابقة الذكر – دلالة علة تلك المرحلة[2].

وقد أشار جيسبرسن إلى ذلك، فهناك لغات قديمة استعملت نهايتين للدلالة على التأنيث. وهما a و i، وهي مرتبطة بمعاني الصغر والنقصان والضعف[3].

وحتى في الوقت الحاضر، لا يقتصر تغليب المذكر على المؤنث، على اللغة العربية، ففي اللغة الإنجليزية أمثلة تدل على ذلك أيضا، فكلمات مثل: child, doctor, teacher.. تدل على الجنسين كليهما. كما يظهر تغليب صفات المذكر في العبارتين الآتيتين:

He is an interesting person.
She is an interesting person.[4]

وهناك أمثلة تظهر هذا التغليب، ككلمة chairman (التي تعني رئيس الجلسة، ذكرا كان أو أنثى). وثمة مثال أكثر ما يشيع في عالم الرياضة، وهو: man to man ويدل على المواجهة (بين اثنين / اثنتين)، بغض النظر عن جنس المتواجهَين.

---

(1) إسماعيل عمايرة، ظاهرة التأنيث بين اللغة العربية واللغات السامية، دراسة لغوية تأصيلية، ط 2، دار حنين، عمان، 1993. ص 27.

(2) إسماعيل عمايرة، المرجع السابق، ص 34، 36.

(3) Otto Jespersen, Language, Nature, Development, 12th impression,GeorgeAllen and Unwin LTD, London, 1964, p 394.

4 : عبد الفتاح الحموز، مرجع سابق، ص 4.

وفي اللغة العربية، تشيع استخدامات حصرية للرجل (لفظيا)، مع أن الدلالة تنطبق على الجنسين، فنقول: "رجل قانون"، "نبحث عن رجل كفء"[1].

لكن المشكلة لا تكمن هنا في إطلاق ضمير المذكر، من قبل المتكلمين الذكور فحسب، وإنما هو سلوك تتبعه المرأة أيضًا في خطابها (في حال كونها متكلمة) موجِّهة خطابها إلى إناث، لكن الغذامي يطلق هنا حكمًا عامًا بقوله: "ويحدث هذا عند كل الكاتبات"[2]. ضاربًا أمثلة من كتابات مي زيادة، ونوال السعداوي، وروائيات كسحر خليفة، وغادة السمان، وغيرهما، ويعقّب: "لذا، تظل مقولة (الأنثى هي الأصل) على لسان المرأة، لتكون خطابًا عائمًا على سطح اللغة، أما ضمير اللغة وباطنها فيظل رجلا فحلا"[3]. معاودًا التسليم بأن أصل الضمير في اللغة هو الضمير المذكر، ومناقضًا لنفسه، وقد أقر قبل ذلك، بأن الأصل أن يكون كلا الضميرين (المذكر والمؤنث) أصلا في اللغة. لكنه توصل إلى هذه النتيجة من قراءاته في ما تكتب المرأة، وتوصّل إلى أن المرأة في "وسط القبيلة النسوية" تُحل الضمير المذكر محل الضمير المؤنث، "وكأن المرأة لا تحسن الكلام عن ذاتها إلا إذا فكرت في هذه الذات بوصفها ذكرًا"[4].

- التحيز اللغوي للرجل.. البقاء للأقوى!

وعن تحيّز اللغة للمذكر، يُظهر الغذامي بعض الأدلة، من الحياة العملية، وفي العمل الوظيفي وأسماء المناصب، فبحكم الغالبية التي يستأثر بها الرجال، تدخل المرأة في سياق

---

(1) تنظر الحركات النسائية، الأسس والتوجهات، (ندوة دولية 1999)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهراز_فاس، إعداد وإشراف فاطمة صديقي وأخريات، دراسة فاطمة أحنيني " اللغة النسائية "، ص 96.

(2) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 19.

(3) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 20.

(4) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 20.

التذكير، فهي (عضو)، و(محاضر)، و(أستاذ مساعد)(*). وبذلك يستنتج الغذامي أن التذكير هو الأصل، والتأنيث فرع. وأن التذكير هو أصل الفصاحة، ومثاله الذي تمثل به للدلالة على فصاحة التذكير، هو كلمة (زوج) دون تاء التأنيث للتعبير بها عن المرأة[1].

فما هو مقياسه للفصاحة؟!! ثم إن هذا المثال غير كاف، ولا يسوّغ ما يذهب إليه. كما يبدو أنه غاب عنه أن كلمة 'زوج' من الألفاظ الثابتة التي لا تقبل التذكير والتأنيث بحسب ما تدل عليه، وتعني : 'خلاف الفرد.. والزوج: الفرد الذي له قرين.. والزوج: الاثنان..ذكرين أو أنثيين'[2]. ولم يُشر ابن منظور إلى أيهما أفصح (زوج أم زوجة)، لكنه ذكر أن القرآن الكريم أطلقها على المرأة بغير الهاء (المقصود، التاء المربوطة)، وهذا هو أصل الكلمة، وكذلك يستعملها أزد شنوءة، وأهل الحجاز، أما بنو تميم، فيقولون: 'هي زوجته'، لكن الأصمعي لم يقبل بهذا[3]. وقد تشبهها كلمات مثل: 'طقم'، و'مجموعة'، و'فريق'.. فهي ثابتة التذكير والتأنيث، فنقول: 'مجموعة من الطالبات، ومجموعة من الطلاب'..

وماذا نفعل بأمثلة أخرى في مثل قولنا: (قالت العرب)، لماذا أنثت 'العرب'، طالما أن الغالبية رجال؟ إن القاعدة هنا هي أن الفعل يؤنث إذا كان الفاعل جمع تكسير (وإن دل على المذكر). وبناء على كلام الغذامي، فإن القاعدة قُلبت هنا، وأصبح من الفصاحة نسبة العرب (التي تدل أصلا على الغالبية المذكرة، على أساس أن السيادة للمذكر) إلى التأنيث. ثم لماذا نقول: نابغة، وراوية، وعلاّمة.. (بالتاء المربوطة) عن الرجل؟ هذه التاء بحسب اللغة هي

(*) الصواب أن يقال 'محاضرة'، و 'أستاذة مساعدة'... إذ لا يستقيم في العربية إلحاق علامة التأنيث بفعل فاعله مذكر حقيقي غير دال على جمع، ولا يستقيم أيضا أن يكون البدل من المذكر الحقيقي مؤنثا حقيقيا، فلا يقال: 'جاءت المحاضر ليلى'. وتتشبث الباحثة بالرأي القائل بوجوب ارتباط التاء بالكلمة، إن كانت تدل على المؤنث، واستوجبت هذه العلامة تأنيثها، حتى لو دلت على معان، قد يتبادر إلى الذهن أول الأمر، أنها سيئة، مثل قاضية، مصيبة، نازلة...فالسياق هو الفاصل في تحديد الدلالة، وليس من مسوغ لإطلاق ساخر يربط التأنيث بحلول أمر سيئ.

(1) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص 21.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، المجلد الثاني، مادة 'زوج'، ص 291.

(3) ينظر ابن منظور، المرجع السابق، ص 292.

للمبالغة، لكننا لا نستطيع أن نغفل ارتباط التاء في اللغة العربية بالتأنيث، وقد أشار ابن هشام إلى ذلك بقوله : "الغالب في التاء أن تكون لفصل صفة المؤنث من صفة المذكر"[1]، فإذا احتاجت اللغة شيئا من مستلزمات المؤنث، كي تحقق غاية، ومعنى آخر، ودلالة أقوى، فدليل الغذامي هنا في هذه الجزئية - وبالطريقة التي تناولها -، يتراجع، ويظهر سقمه.

للغذامي أيضا، وفي الموضوع نفسه - ويبدو أنه يطيب له تجسيد الأشياء، وإعطاؤها طابع الآدميين، خصوصا في حديثه عن التأنيث - تعبير غريب ومتحيز وجارح في الوقت نفسه، حينما يصف كيف أن اللغة (منّت) على الأنثى (فوهبتها) ضمير الذكورة، (وسمحت) لها باستخدامه، إلا أن هناك حصنا منيعا حمت اللغة به الذكورة وصانتها، ألا وهو صيغة جمع المذكر السالم، وهي صيغة تحرم على المرأة وعلى غير العاقل والحيوان.. وهي شروط مشددة تحصن الذكورة من شوائب التأنيث والحيوانية"[2].

ثم ذكر الحالات النحوية، التي إذا اختلت منها بعض الشروط، تدخل في جمع المذكر السالم، فيعقب قائلا: "هنا يحق للمجنون والطفل وكذا الحيوان الذكي أن يدخل إلى قلعة (المذكر السالم)"[3].

إن قارئ هذه التعبيرات، وبهذه الدقة المقصودة، يشعر بتحيز صاحبها وتمسكه بالموروث من النظام الأبوي النابذ للمرأة، الذي يجعلها خارج مملكته، أو كأنه يشن حربا ضد الأنثى . كما يصر على انتزاع الأصالة الأنثوية عن جمع المؤنث السالم،؛ فأنوثته ليست سالمة (نقية، صافية للأنثى)؛ لأن هناك مفردات مذكرة تجمع جمع مؤنث سالم، ليصل إلى نتيجة مفادها أن: "علامة التأنيث ليست نقيضا للفصاحة، كما في كلمة زوج وزوجة فحسب، ولكنها أيضا رديف للحيوانية ويتقدم عليها الجنون والصغر، مثلما أنها نقيض للبلاغة، وكل

(1) ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط 1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت. 4/ 164.

(2) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص 25.

(3) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص 25.

تميز لغوي وإبداعي فإنه فحولة، وقمة الإبداع تجعل صاحبها فحلا حسب مصطلحات علمائنا كالأصمعي وابن سلام وغيرهما[1].!!!

إن للباحثة نظرة في كلام الغذامي هذا (البالغ التحيز)، فأولا لا تُدرس اللغة بهذه الطريقة، وبهذا الإطلاق، والحكم على أفضلية شيء على شيء، فإن كان ولابد، فلمَ لا نعكس الآية، فنقول: إن الأصالة تتمثل في جمع المؤنث السالم، لأنه يحوي مفردات أكثر مما يحويه جمع المذكر السالم، وهذا يدل على اتساعه ومرونته وقدرته على استيعاب أكبر قدر ممكن من مفردات اللغة، فهو متماشٍ مع طبيعة اللغة. ثم، لماذا نجد مفردات مذكرة في حالة الإفراد، لا تجد لها مكانا في عائلتها ومملكتها المزعومة، فكأنها شريدة تبحث لها عن قبيلة تؤويها، فلا تجد سوى مملكة التأنيث، لتغير أصلها المذكر (غير الأصيل حقيقة)، وتنتسب إلى مَن حمتها واعترفت بها من رعاياها. مثل: قطار/ قطارات، موضوع/ موضوعات.. فضلا عن الكلمات المذكرة، التي تجمع جمع تكسير، يعامل معاملة المؤنث، مثل: جبل/ جبال، دفتر/ دفاتر، منجم/ مناجم، حق/ حقوق...

وثانيا، عندما نسب الإبداع والفحولة إلى الذكور، استشهد في ذلك من علماء عصور النظام الأبوي، الذي لم يعترف بالأنثى مهما بلغت من مراتب الإبداع، كي تكون له السطوة، وامتلاك زمام التاريخ، وهم أنفسهم الذين أعطوا لأنفسهم الشرعية فيما سيثبتونه أو يحذفونه من أعلام المبدعين، ليظل التاريخ يتغنى بما استبقوه، ومعروف أنهم لم يحتفوا بالمرأة؛ لأنها امرأة، لا لسبب آخر، ولأن ثقافتهم أملت عليهم ذلك. فالاستشهاد والدليل ضعيفان بشكل مطلق ويخلوان من الموضوعية، ولا يمكن عدّهما حجة على ما ذهب إليه.

إن هذا التحيز للمذكر بيّن واضح، وقد استشعرت الحركات النسوية ومنظمات حقوق الإنسان أن ثمة تحققات لغوية تنطوي على قدْر من التحيز للذكور، واختزال

---

(1) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص 26.

للحضور الأنثوي، فانبرت لتسليط الضوء على أشكال التحيز، وسبل تعديله، وتطلعت إلى لغة محايدة تمثل الجنسين بنَصَفة[1].

لكن كيف بدأ هذا التحيز؟ ومن أعطى الرجل حق هيمنة ضميره على الضمير الآخر؟ في الفكر الغربي الموروث، الذي يُعدّ كنزا معرفيا محل اعتزاز، هناك مقولة لأرسطو: أن الذكر بالطبيعة سائد، وإن الأنثى بالطبيعة ناقصة؛ الواحد حاكم، والآخر محكوم، إن مبدأ الضرورة هذا يمتد إلى كافة البشر[2]. وقد تكون اللغة سائرةً على هذا المبدأ (السيادة)، ومن ثم، أعلنت عن تحيزها وتبعيتها للسائد الحاكم.

وقد طرح ميشيل فوكو فكرة بشأن السيطرة على الخطاب – واللغة من أبرز أدواته وأهمها –، فعنده، يرتبط الخطاب بالصراعات وأنظمة السيطرة، كما أنه السلطة التي نحاول السيطرة عليها[3]. وبما أن الرجل هو السائد، فهو إذن سيد الخطاب، وهو الذي يملك زمامه، لذلك، قام بتشكيل الواقع وَفْق تصوّراته، فوزع الأدوار الاجتماعية، وعضد موقفه ببناء التقسيمات، واختيار المعاني، بعد ذلك قام بالمصادقة عليها، ولم يكن للمرأة في هذا سوى الرضوخ[4].

ويعد جيسبرسن من أوائل من بحثوا موضوع تحيز اللغة، وقد وصف اللغة الإنجليزية الأمريكية بأنها لغة ذكورية، ووسم جربر Gruber اللغة الإنجليزية الأمريكية بأنها لغة كره النساء[5]. فهي تشوّه صورة النساء، وتجعلهن دون المستوى الإنساني.

منذ الستينيات ظهر علم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics ، الذي عني بدراسة العوامل التي تؤثر في اللغة، مثل العرقrace ، والجنس sex، والطبقة الاجتماعية

---

(1) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 10.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002. ص 153.

(3) ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 2007، ص 9.

(4) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 37.

(5) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 82.

social class، والعمر age.. وبناء على ذلك، اختلفت وجهات نظر الدارسين في إرجاع أسباب التفاوت اللغوي، فهناك من يردها إلى اختلاف جنس المتكلم، بناء على الدور الاجتماعي المنوط بكل من الرجال والنساء. وهناك من يردها إلى انتماء كل جنس إلى ثقافة فرعية منفصلة. وفريق ثالث يردها إلى عامل السيطرة والقهر؛ والنساء هن الجانب المقهور، وبذلك يرى أن كلامها يعكس سلطة الرجل، وضعف المرأة وتبعيتها له[1].

وقد انتقدت النسويات وعالمات اللغويات الاجتماعية مثل ديبرا كاميرون، وجنيفر كوتس، ومارغريت ديوكر الدراسات التي عدّت الجنس متغيرا اجتماعيا لغويا، بناء على التقسيم الطبقي الاجتماعي، والتي ترى أن المرأة تميل دائما إلى نوعية راقية "معيارية" من اللغة أكثر من الرجل[2].

ثم تعاود المشكلة عينها (معيارية اللغة) تواجه النسويات، لكن بطريقة عكسية، فدائما يواجهن قاعدة، هي أن الرجل هو المعيار والأساس، والتركيز عليه في سياق العمل.

وثمة نقد آخر موجه للغة الإنجليزية، ألا وهو نسق المعنى وتوجيهه في هذه اللغة واستعمالاتها؛ فالمفردات المؤنثة في اللغة الإنجليزية التي يُفترض بها أن توازي نظيرتها المذكرة، لا تساويها في حقيقة الأمر، بل تقلل من شأن الأنثى بحسب المعنى، الذي تؤديه تلك المفردات، وبطريقة منهجية، فمثلا، زوجا المفردات: mister/mistress (السيد/ السيدة أو العشيقة)، وbachelor/spinster (أعزب/ عانس)، لا يحملان الإيحاءات الدلالية نفسها لكلا الجنسين[3]. كما تُعني عبارة: He is professional (هذا الرجل ينتمي إلى إحدى

(1) ينظر أحمد مختار عمر، اللغة واختلاف الجنسين، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1996.ص 33.

(2) النسوية وما بعد النسوية، دراسة ماري م. تالبوت (السابقة)، ص 210.

(3) تنظر النسوية وما بعد النسوية، دراسة تالبوت (السابقة)، ص 211، 212.

المهن المحترمة كالطب والمحاماة والتعليم..). أما عبارة: She is professional فتشير إلى أن المرأة مومس.."[1].

وقريبة منها بعض الكلمات الإنجليزية، التي تختلف دلالتها قوةً وضعفا بين المذكر والمؤنث؛ فمثلا الكلمات sweet، أوpretty، (بمعنى جميلة، والتي تعود للأنوثة)، هي كلمات ضعيفة، وكلمة good تصطبغ بالازدرائية إذا ما وُصفت بها المرأة[2].

وهناك تراكيب معينة، تفيد معاني مختلفة، تدخل فيها كلمة man ولا علاقة للمعنى المباشر الذي يدل على الرجل بدلالاتها، مثل:as one man (بالإجماع)، و man to man (صراحة تامة)... [3].

وتُبقي هذه اللغة على شيء من اللواحق المشتقة من لفظة خاصة للرجل، تلتصق التصاقا بالكلمات، لتدل على عمومية الدلالة (للذكر والأنثى)، مثل: postman, salesman... [4].

كما أنه في اللغة الإنجليزية، كي نعبر عن المرأة بلفظة خاصة تدل عليها، لا يخلو الأمر من الإضافة إلى تلك اللاحقة man، ف امرأة معناها: wo- man، وكلمة إنسان التي تدل على الجنس البشري (بنوعيه)، تدخل فيها تلك اللاحقة، فتعني: hu - man. وهذا يدفع الغذامي إلى التوصل إلى أن الرجل في مركز التكوين اللغوي، وتدور حوله سائر المصطلحات، فهو القطب والمركز، مثلما أنه ضمير اللغة، وسر تركيبها المورفولوجي (الفيزيائي والصرفي)"[5]. ليصادق في آخر الأمر على رأي فرويد وتعريفه للمرأة بأنها رجل

---

(1) نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط2، دار المعرفة، الكويت، 1979. ص 241.

(2) Jessi Bernard, The Female World, p 377_378 . عن عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 81.

(3) تنظر زليخة أبو ريشة، خصوصية الإبداع النسوي، عنوان الدراسة: اللغة والجندر، ص 65.

(4) ينظر عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 84.

(5) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 22.

ناقص[1]. وهذا تجنٍّ على المرأة بالغ جدا، فالرجل كيان، والمرأة كيان آخر، وإن كانت ثمة رابطة بينهما، فهي رابطة التكامل بين أدوارهما، وليس تفاضل أحد على حساب الآخر.

وهذا ما دفع جوليا ستانلي إلى أن تنظر إلى اللغة على أنها انقسمت دلاليا في ما يخص الجنس، إلى plus and minus male ، أي أن الذكر هو الأصل، (وهذا يقترب كثيرا إلى نظرة النحو العربي)، فتعرف البنت girl والمرأة woman ب non - male[2].

لقد ركزت الحركات النسائية – فيما ركزت – على تنبيه الرجال والنساء، على حد سواء، إلى هذه اللغة المنحازة في نحوها، وسياقاتها المختلفة ضد المرأة؛ مما سيشكل خطورة في المنظور الثقافي، الذي يشوّه صورة المرأة، ويسلبها إرادتها. ومن ثم سيؤدي هذا الفكر المتحرر – الذي يسعى إلى إلغاء أي تحيز تتضمنه اللغة – إلى تغيير في المنظومات الثقافية والاجتماعية المتراكمة، ولابد من تسخير الوسائل المتاحة والقريبة من الناس، كوسائل الإعلام والثقافة والتعليم.. لنشر هذا الوعي الجديد[3].

ومن أمثلة تلك المحاولات، التي قامت بها الحركات النسائية، بهدف إلغاء التحيز (في اللغة الإنجليزية)[4]:

- التخلي عن استخدام كلمة man عند الكلام بشكل عام، واستخدام كلمات مثل: someone أو any one، وperson.
- التخلي عن لفظ man بوصفه فعلاً أو جزءًا من تركيب، مثل: mankind, manmade ، وإحلال الكلمات: humankind ، و handmade بدلا منها.
- إدخال ضمير جديد محايد، وليكن thon مثلا محل he في سياق مثل: A doctor should be careful that he.... ذلك لأن لفظة doctor تحتمل المؤنث والمذكر.

---

(1) ينظر عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 23.

(2) تنظر دراسة زليخة أبو ريشة (السابقة)، خصوصية الإبداع النسوي، ص 72.

(3) تنظر خصوصية الإبداع النسوي، دراسة فخري صالح، ص 236، 239.

(4) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق ، ص 20_ 22.

- الاستغناء عن اللفظين Miss و.Mrs اللذين يشيران إلى حالة المرأة الاجتماعية، واستخدام لفظ Ms الذي يهمل الحالة الاجتماعية، فلا تظل المرأة رهينة الزواج أو عدمه ليُحكم على صفتها، وتُعطى حكما بين الناس (رجراجا غير أصيل فيها، يختلف بزوال المؤثر أو وجوده، والذي هو رهن بوجود الرجل فيه أو عدمه).

تشير أستاذة اللسانيات بجامعة كونستانتس بألمانيا، سنتا ترمل- بلوتس، في كتابها 'اللغة النسوية: لغة التغيير' إلى أن الاقتصاد في لغة الخطاب (مخاطبة المذكر، في توجيه الكلام إلى الجنسين)، يفشل عملية الخطاب، لأن الأنثى ستشعر بتجاهلها، وعدم توجيه الكلام إليها. وهي تؤكد على عدم أهمية الاقتصاد اللغوي، وتتطلع إلى ما وصلت إليه أمريكا، من استخدام الضمير المزدوج: he or she ، وذلك عن طريق وسائل الإعلام، والمناهج المدرسية[1].

- هل تمتلك المرأة لغة خاصة مختلفة ؟؟؟

في الحقيقة اختلفت آراء الدارسين، بين مَن يرى أن ثمة فروقا بين الجنسين، تظهر في ما يكتبان، وهناك من يقر بهذه الفروق، لكن محل الخلاف يظل في سبب ظهورها.

ترى هيلين سيكسو (إحدى أعلام مدرسة النقد النسوي الفرنسية) في مقالة لها بعنوان ضحكة الميدوزا، أن الأدب النسائي أدب ذو لغة خاصة به، هي لغة المرأة التي اكتسبتها منذ الطفولة، فلا يمكن للمرأة – مثلا – أن تبحث عن ذاتها، وأن تكشف عن تجربتها الخاصة، وعن أسلوبها الذي يجسّد وظيفتها التعبيرية، ويكشف عما لديها من

(1) ينظر الحركات النسائية : الأسس والتوجهات، مرجع سابق، دراسة فاطمة أحنيني (السابقة)، ص 96 _ 99.

جماليات مخبوءة، حتى هذا الزمن، دون هاتيك اللغة. ولكي تحقق مثل هذا الأدب الإبداعي ذي اللغة الخاصة، فلا مندوحة لها من أن تتحرر تحررا كاملا من الحياء والخوف"[1].

إن مما يمكن فهمه من رأيها هذا أن المرأة بطبيعتها، ومما ترسب في تفكيرها بشكل خاص منذ الطفولة، يجعل لها لغة خاصة لها سماتها وجمالياتها "المخبوءة". وكشفها عما تتمتع به من لغة خاصة يحتاج إلى تحرر، وتركيزها هنا على الخوف المسيطر على المرأة، يعني أن العامل الثقافي الاجتماعي هو الحائل بين المرأة وبين وصولها إلى تحقيق ذاتها، من خلال اللغة والأدب الخاص بها.

لكن النظرة الدونية إلى المرأة، وما تنتج من إبداع، دفعت بعض الكاتبات إلى التنكر لأصلهن، ورفضهن عدّ كتاباتهن ضمن "الكتابة النسائية"، رغم معرفتهن أن أدبهن يختلف عن أدب الرجل، من حيث الموضوعات، "وأن البنية الفنية لأدب النساء تتصف بالعاطفة والرقة، ودقة الملاحظة للتفاصيل الصغيرة والحساسة"[2].

ويرى الباحث عيسى برهومة أن تباين السلوك اللغوي لدى الجنسين يظهر "تبعًا للأثر الاجتماعي الممارَس على الجنسين؛ فالمجتمعات التي تضرب حُجُبها على الأنثى، يزداد فيها التباين بين لغة الأنثى ولغة الذكر، فيصبح للأنثى ألفاظها، وموضوعاتها، واستعمالها اللغوي الذي يميزها عن الذكر. أما المجتمعات التي تتيح للجنسين التفاعل والاختلاط، فإن السلوك اللغوي يتضام في شكل الخطاب، واختيار المفردات، بل قد يتقارب في الأداء اللغوي"[3].

---

(1) Robyn, Diand, Herndl, editors, An Anthology of Literary Theory and Criticism, pp. 334, 335. نقلا عن خصوصية الإبداع النسوي، مرجع سابق، دراسة إبراهيم خليل: "العلاقة بالذات: الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي". ص 120.

(2) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخالد (السابقة)، ص 12.

(3) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 40.

ويذهب أحد الدارسين مذهبا مخالفا، يرى أنه "ليست الأنثوية طبيعة ثابتة بالمعنى الثقافي، كما هي بالمعنى البيولوجي مثلا، ومن ثم، الأدب الذي تكتبه المرأة لا يحوز خصائص فارقة تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجل، إنهما يستعملان اللغة نفسها، ويعبر كل منهما عن تجربته وتجارب العالم الخاص، الذي يحيط به، ويؤثر في وعيه؛ وكون اللغة، بوصفها وسطا، يتسرب الوعي من خلالها، معمورة بالفكر الذكوري مهيمَنا عليها من قبل الرجل، لا يعني أن بإمكان المرأة أن تكتب أدبا له طبيعته الخالصة المختلفة المنقطعة عمّا يشكل أساسًا، ثقافة الرجل والمرأة في المجتمع"[1].

وتُرجع سبندر سبب الاختلاف اللغوي، إلى العامل الثقافي، عبر طرحها مجموعة من الأسئلة في كتابها، فيما يخص اللغة والجنس. وتصل إلى أن سبب الازدواجية لا يعود إلى اللغة نفسها، وإنما إلى خلفيات ثقافية، لها علاقة بالنظرة إلى المرأة، تحت ظلال النظام الأبوي، وعلى النقد النسوي اللغوي أن يعيد صياغة العلاقة بين اللغة والجنس، من خلال التغلغل في المفاهيم الأبوية السائدة، وإعادة النظر فيها، أي (تفكيكها) [2].

ومن المفاهيم في هذا الصدد: "الجنوسة"[*]، وتعد الأجناس النحوية، من أكثر التصنيفات تعقيدا؛ لأنها متغيرة من لغة إلى أخرى، كما أنها لا تلتزم بالجنس البيولوجي، أي أنها في بعض اللغات لا تكتفي بالتقسيمين المعروفين (المذكر والمؤنث)، أو حتى المحايد إضافة إليهما، بل إن هناك من اللغات ما تصل تقسيماتها الجنسوية إلى عشرين جنسا. كالتقسيم إلى العاقل وغير العاقل، والقوي والضعيف، والحي وغير الحي.. وبذلك، فإنه لا هرمية، ولا

---

(1) خصوصية الإبداع النسوي، مرجع سابق، دراسة فخري صالح: "الموقف الجمالي: نقد نسوي أم جزيرة للنساء". ص 239.

(2) ينظر خصوصية الإبداع النسوي، مرجع سابق، دراسة كورنيليا الخالد : "المرأة العربية، الإبداع النسوي، النظريات النسوية". ص 20، 21.

(*) هناك من يستخدم هذا المصطلح دون تعريبه، ويستبقيه Gender، وهي كلمة من أصل لاتيني، تعني النوع أو الأصل أو الجنس، وفي دليل الناقد الأدبي، استخدم المؤلفان اللفظة المعربة "الجنوسة"، وهي ليست مقتصرة على الجنس البشري، وإنما قد تعني الأجناس الأدبية، أو الفنية، أو النحوية. ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 150.

مفاضلة بين هذه الأجناس النحوية، وإنما تتمايز نحويا، اتفاقا أو اختلافـا، بحسب سياقاتها. وهي تستند بالدرجة الأولى إلى خصائص اللغة، والعرف اللغوي[1].

فالموضوع يرتبط بسبب، مع الثقافة والأيديولوجيا، إذ يذهب دارسو الجنسوية إلى أن الفرق بين الرجل بصفاته الإيجابية، والمرأة بصفاتها السلبية، مما ينجم عنه الهرمية الضدية بين الذكر والأنثى، إنما هو فرق أيديولوجي ثقافي اجتماعي، دافَع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بقوة القانون والسلاح، كما أن الضغط الاجتماعي والثقافي يؤسس بنية الجنوسة، ويجيز الدور الذي سيلعبه كل من الطرفين، وبهذا فإن الثقافة، وليست الطبيعة البيولوجية، هي التي تضع قيودًا ومحددات حتى على طرق التفكير والإبداع والسلوك[2].

ورغم أن الأساس في اللغة الحياد في التعامل مع الجنس، نجد هناك ازدواجية عانت منها المرأة، ولا تزال تبحث عن وسيلة للتخلص منها، فـ"الجبرية البيولوجية، مجرد إسقاط ثقافي، لا علة طبيعية له في التكوين البشري نفسه"[3]، امتدت آثاره إلى اللغة، لذلك، "سعت الحركات النسوية إلى تطهير اللغة من مظاهر التحيز، والتطلع إلى لغة محايدة تتسق ودور الجنسين في صوغ الحياة"[4].

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الدراسات النسائية استفادت من تعددية الجنوسة اللغوية، وبعدها عن ربط المسألة بالجنس البشري البيولوجي، وهذا يساعد في تحقيق مساعيها الرامية إلى تحقيق المساواة، وإلغاء الفوارق الهرمية - التفاضلية بين الجنسين على الصعيد الثقافي والاجتماعي والسياسي[5].

---

(1) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 150، 151.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 151.

(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 151.

(4) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 86.

(5) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 150، 151.

ويمكن التساؤل هنا: لمَ سعت الحركات النسائية إلى دمج صوتها بصوت الرجل، وكان يُنتَظر منها البحث عن الاستقلالية، وتحقيق الخصوصية؟؟

قد ترتبط الإجابة هنا بطبيعة النظرة إلى تلك الخصوصية، وهي نظرة سلبية (عالميا)، لم تعجب المرأة، لاسيما تلك الباحثة عن حقوقها وذاتها المسحوقة عبر الزمن، فمثلا يرى أوتو جيسبرسن أن مما لا يرقى إليه الشك، ويصل إلى درجة الحقيقة الثابتة، أن إسهام المرأة في اللغة هو الحفاظ على نقائها من خلال نأيها - بحكم غريزتها - عن التعبير الفظ والسوقي، أما إسهام الرجل فيتسم بالعنفوان والخيال والإبداع.. الأمر الذي يكرس أهمية الرجل وذكاءه، وحمق المرأة وتفاهتها[1].

وبذلك تجد الحركات النسائية نفسها مدفوعة دفعا إلى أهون الشرّين؛ فلا يمكنها قلب الموازين السائدة والمترسبة، عبر الدهور، بين عشية وضحاها، لذلك، فضلت أن تبحث عن لغة محايدة.. لغة إنسانية.. لغة لا تتسم بأنها "فحلة" من صنع الرجل.

ومع كل ما نذهب إليه من أن للمرأة لغة خاصة في ما تقول، إلا أننا، في الوقت نفسه، لا يمكننا إنكار مسألة أن لكل شاعر أسلوبه ولغته ومفرداته الخاصة؛ فالشعراء المعاصرون أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها[2].

وترى سيكسو أن تجاوز قوانين الخطاب المتمركز حول الذكر هي المهمة المنوطة بكتابة المرأة، ولأن مجال عمل المرأة الدائم يسكن في الخطاب، الذي يهيمن عليه الذكور، فإن المرأة بحاجة إلى أن تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها[3]. وتصريح المرأة عن اللاشعور، الذي كانت

(1) سارة جامبل (تحرير)، مرجع سابق، دراسة ماري م. تالبوت: النسوية واللغة. ص 210.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981. ص 174.

(3) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1996، ص 210.

تكبته قبل تحررها – والذي ركزت فيه على الجسد بكل ما فيه – "سيجعل اللغة الأم ذات الشق الواحد تترجع بأكثر من لغة"[1].

بعد أن فرغت الناقدات النسويات من كشف سلبية المرأة، وتفريغها من ملامح الإنسانية في أعمال الرجال، بدأت أعمالهن "تركز على النصوص التي تكتبها المرأة، لإعادة اكتشاف كتابات المرأة التي ظلت طي النسيان زمنا طويلا، والتي لم تحظ بالقدر الكافي من التقدير في الماضي، وكذلك لوضع معايير جمالية يمكن تطبيقها على النصوص، التي تكتبها المرأة في الحاضر"[2]. مما يدل على تمتع كتابة المرأة بالخصوصية في المعايير الجمالية، فضلا عن الموضوعات التي تطرقها.

ووجود المرأة، في الكيان اللغوي، سيثري هذا الكيان ويغنيه، إذ إنه "حينما نترك المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبر، فإننا بهذا، نضيف صوتا جديدا إلى اللغة، صوتا مختلفا"[3].

والنتيجة، التي أتوصل إليها من قراءتي، في ما تكتب المرأة من شعر على وجه الخصوص، وفيما تنتج من كلام عام، وفي ردود أفعالها، وما تركز عليه من موضوعات، هي أن نتاجها الأدبي يدل على أنها تستخدم لغة مناسبة لاهتماماتها الخاصة، بغض النظر عن الأسباب الحقيقية الكامنة وراء تفردها.

---

(1) رامان، سلدن، مرجع سابق، ص 210.

(2) سارة جامبل، مرجع سابق، دراسة جيل ليبهان: "النسوية والأدب". ص 197.

(3) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 8.

- بعض وجوه خطاب المرأة في القرآن الكريم:

لقد تبيّن، في نظرة للباحثة، في ما عبر به القرآن الكريم، على لسان المرأة، وفي مسح كامل، وبإجراء بعض المقارنات، أن القرآن الكريم استخدم لغة وأساليب خاصة، على لسان المرأة، مختلفة عن تلك التي تكون على لسان الرجل. وفيما يأتي بيان لبعض تلك الوجوه:

- ما قيل على لسان زوج إبراهيم عليه السلام حينما بُشرت بالولد، ﴿قَالَتْ يَٰوَيْلَتَىٰٓ ءَأَلِدُ وَأَنَا۠ عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِى شَيْخًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَىْءٌ عَجِيبٌ﴾[1]، كانت ردة فعلها التلقائية والمباشرة تتمثل في الولولة والتعجب، وفي كتاب الثعالبي، ضمن باب النحت في اللغة العربية، ذكر "الولولة"، وحدد اختصاصها بالمرأة (دون الرجل)، فهي "حكاية قول المرأة: واويلاه!"[2].

- في مقارنة بين آيتين من سورتين مختلفتين، ومختلفتين في جنس المتكلم، لكن تتفقان في الموقف، الذي قيلتا فيه. ورد في سورة يوسف، قوله تعالى: ﴿وَقَالَ ٱلَّذِى ٱشْتَرَىٰهُ مِن مِّصْرَ لِٱمْرَأَتِهِۦٓ أَكْرِمِى مَثْوَىٰهُ عَسَىٰٓ أَن يَنفَعَنَآ أَوْ نَتَّخِذَهُۥ وَلَدًا ۚ وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ﴾[3]. وورد في سورة القصص، قوله تعالى: ﴿وَقَالَتِ ٱمْرَأَتُ فِرْعَوْنَ قُرَّتُ عَيْنٍ لِّى وَلَكَ ۖ لَا تَقْتُلُوهُ عَسَىٰٓ أَن يَنفَعَنَآ أَوْ نَتَّخِذَهُۥ وَلَدًا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾[4]. والفرق هنا ما أضافه القرآن على كلام المرأة حينما قالت: "قرة عين"، ولم يكتف بالعبارة التي صاغها على لسان الرجل، وهي تدل على المشاعر والحميمية، التي تمتاز بها المرأة عن الرجل.

---

(1) هود، الاية 72.

(2) أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، قرأه وقدم له خالد فهمي، المجلد الأول، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ص 347.

(3) يوسف، الاية 21.

(4) القصص، الاية 9.

- وفي مقارنة بين مقولة زوج إبراهيم عليه السلام الواردة في سورة هود (التي سبقت الإشارة إليها آنفا)، مع ردة فعله هو عليه السلام حينما بُشر بالبشرى نفسها، الواردة في سورة الحجر: ﴿قَالَ أَبَشَّرْتُمُونِي عَلَىٰٓ أَن مَّسَّنِيَ ٱلْكِبَرُ فَبِمَ تُبَشِّرُونَ ۝ قَالُواْ بَشَّرْنَٰكَ بِٱلْحَقِّ فَلَا تَكُن مِّنَ ٱلْقَٰنِطِينَ ۝ قَالَ وَمَن يَقْنَطُ مِن رَّحْمَةِ رَبِّهِۦٓ إِلَّا ٱلضَّآلُّونَ﴾[1]. ومع قول زكريا عليه السلام في نفس السياق، الوارد في سورة مريم: ﴿قَالَ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَٰمٌ وَكَانَتِ ٱمْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ ٱلْكِبَرِ عِتِيًّا ۝ قَالَ كَذَٰلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ﴾[2]. فقد أجاب النبيان - عليهما السلام - بعقلانية مباشرة بعد تحكيم العقل، وأكثر هدوءا رغم تفاجئهما بالموقف. أما هي فقد أبدت صوت الولولة، ثم أظهرت السبب العقلي لاستغرابها، ثم عقبت بأن هذا شي عجيب.

ثم لننظر في رد المَلَك البشير، إذ كان لزوج إبراهيم عليه السلام مختلفا عن الردين الآخرين، حيث ركز فيه على أهل البيت: ﴿رَحْمَتُ ٱللَّهِ وَبَرَكَٰتُهُۥ عَلَيْكُمْ أَهْلَ ٱلْبَيْتِ إِنَّهُۥ حَمِيدٌ مَّجِيدٌ﴾، فالرد هنا يناسب طبيعة المرأة؛ كونها هي السكن والمآل لزوجها في بيته. كما أن فيه كثيرا من الرفق والأناة. أما الرد لهما، فكان صارما: ﴿بَشَّرْنَٰكَ بِٱلْحَقِّ﴾.

اختلف ضمير الخطاب عند إلقاء البشرى، فاستخدم لهما ﴿إِنَّا نُبَشِّرُكَ﴾ بصيغة المضارع المخاطب، ولها ﴿فَبَشَّرْنَٰهَا﴾ بصيغة الماضي الغائب. وممكن أن يتفق هذا والطبيعة الاستحيائية للمرأة، وضرورة احتجابها، فكان تكليمها - عند الضرورة - من وراء حجاب، صونا لها، وكأن الكلام مباشرة إليها يقلل من قدرها.

---

(1) الحجر، الآية 54-56.

(2) مريم، الآيات 8-9.

حين قيل لهما (النبيين): ﴿فَبَشَّرْنَٰهُ بِغُلَٰمٍ حَلِيمٍ﴾، ﴿إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَٰمٍ ٱسْمُهُۥ يَحْيَىٰ﴾، كان التركيز على مولود قادم واحد فقط . أما لها: ﴿فَبَشَّرْنَٰهَا بِإِسْحَٰقَ وَمِن وَرَآءِ إِسْحَٰقَ يَعْقُوبَ﴾، مركّزا (لها) على مسألة التناسل والتكاثر والاستمرار، وهذا من صفات الأنثى، ومما يشغل بالها، ويعد من أهم اهتماماتها، بل ومن أولويات الوجود لديها.

- في سورة يوسف، ورد قوله تعالى في نسوة المدينة في مضافة امرأة العزيز، عندما ظهر لهن يوسف ﷺ: ﴿فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾[1]. أبدين استغرابا شديدا، حتى إنهن قطعن أيديهن، وهنا تصوير قرآني لردة الفعل بالكلام ، ولغة الجسد.

وفي مشهد آخر، حينما دخل زوجها عليهما، عندما راودت يوسف ﷺ عن نفسه، بادرت هي أولا، وبشكل سريع: ﴿قَالَتْ مَا جَزَآءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوٓءًا إِلَّآ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[2]. مع الأخذ بعين الاعتبار تكرار كلمتي 'كيد' و 'مكر' مقترنة بالنساء، فقد عرفت هذه المرأة المدخل لتحريض زوجها على سَجن يوسف ﷺ إذ لم يمتثل لأمرها ورغبتها، وإبعادا للتهمة عن نفسها، فالحمية - كما قدّرت - ستأخذ زوجها دون أن يتمهل ويتفكر، ويقوم بسجنه دون أن يشك فيها. أما الكيد، فيمكن عدّه نوعا من التعويض عن القوة تستخدمه المرأة، التي لا تمتلك القوة الجسدية التي للرجل. وقد تداولت العرب مقولة 'الكيد أبلغ من الأيد' فهو شكل من أشكال القوة، ليست الجسدية، وإنما تلك التي تستخدم الفكر والدهاء، لذا، تعد أشد من القوة المتعارف عليها (الجسدية).

---

(1) يوسف، الاية 31.

(2) يوسف، الاية 25.

- في سورة النمل، ورد خطاب ملكة سبأ، بين يدي حاشيتها ومستشاريها، وبين يدي ملك آخر (النبي سليمان ﷺ)، على نحو يُظهر ذكاءها ودهاءها: فهي:

- تأخذ بمبدأ الشورى ولا تستبد بالرأي، ﴿قَالَتْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَؤُا۟ أَفْتُونِى فِىٓ أَمْرِى مَا كُنتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّىٰ تَشْهَدُونِ﴾[1]. وتصف إحدى الباحثات هذا الخطاب الصادر عن ملكة سبأ إلى قومها (مستشاريها) بأنه امتاز بأسلوبه الخطابي البعيد عن الإنشائية والوجدانية؛ إذ لا تودد فيه لقومها ولا تملّق، وإنما بيان سياسي حازم، ضمّنته بإيجاز بديع، ما أرادت إيصاله إليهم، وسكتت عما لم تُرد إيضاحه[2].
- ﴿بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ﴾[3]، لم ترد في ثنايا السور القرآنية إلا على لسان هذه المرأة.
- أرادت اختبار صاحب الدعوة، مرسل الكتاب (سليمان ﷺ) بهدية، لترى إن كان صاحب حق ومبدأ، أم طالب مال ونفوذ: ﴿وَإِنِّى مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِم بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌۢ بِمَ يَرْجِعُ ٱلْمُرْسَلُونَ﴾[4].
- الخيار الذي اختارته للرد والاختبار كان (هدية)، وهذا فيه لمسة أنثوية، ويقع ضمن دائرة اهتماماتها. وفيه كثير من الدهاء، ولم يكن اختيارها عسكريا، متمثلا في شن حرب، أو إرسال سرايا..

---

(1) النمل، الاية 32.

(2) غدير الشمايلة، خطاب المرأة في القرآن الكريم، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، 2007، ص 121.

(3) النمل، الاية 30.

(4) النمل، الاية 35.

- ﴿ فَلَمَّا جَآءَتۡ قِيلَ أَهَٰكَذَا عَرۡشُكِۖ قَالَتۡ كَأَنَّهُۥ هُوَۚ﴾[1]، وإجابتها هذه تدل على الحكمة، وعدم التسرع، فلم تجب بالإيجاب مباشرة، رغم التطابق بين عرشها، والعرش الذي سُئلت عنه، ولم تنف مباشرة رغم بعد المسافة، وإنما تريثت وأعطت إجابة "دبلوماسية"، ليست قاطعة نهائية، وإنما تظل حمّالة أوجُه.

- النتيجة النهائية التي توصلت إليها، بعد أن تحققت وصارت على بينة من الأمر، إذ اتبعت سليمان وأسلمت معه: ﴿وَأَسۡلَمۡتُ مَعَ سُلَيۡمَٰنَ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ﴾[2]. ومن الجدير بالملاحظة هنا، أن القرآن الكريم لم يسجل اتباع قوم بأكملهم لنبيهم المرسل إليه، وتصديقهم لدعوته- والكلام هنا لا ينفي أن كل نبي كان له من يتبعه من بعض قومه، أو أقلية منهم لا تكاد تُذكر – سوى قوم يونس ﷺ، وقوم هذه المرأة الحكيمة، الذين اتّبعوا ملكتهم ذات العقل الحصيف المميِّز للأمور، وهذه أبلغ شهادة على كمال عقل المرأة، بعكس ما تطلقه عليها الثقافات المختلفة من أنها نصف رجل، أو ضعيفة الإدراك والتفكير. حتى إن القرآن الكريم لم ينسب الكلام إليها بضمير الغائب، وإنما أجرى الخطاب على لسانها مباشرة، وفي هذا تقدير لذاتها واحترام لها.

- في سورة القصص: ﴿قَالَتَا لَا نَسۡقِي حَتَّىٰ يُصۡدِرَ ٱلرِّعَآءُۖ وَأَبُونَا شَيۡخٞ كَبِيرٞ﴾[3]. هذا الكلام كان من الفتاتين إلى موسى ﷺ، ويظهر فيه الاختصار والإيجاز، لأنه كان غريبا عنهما آنذاك، فلم يكن المجال يسمح بإطالة الحديث معه، وقد كانتا أصلا تنتظران انصراف الرعاة كي تسقيا، ابتعادا عن الاختلاط بالرجال، فهما تتقيدان بالتقاليد والضوابط.

---

(1) النمل، الاية 42.

(2) النمل، الاية 44.

(3) القصص، الاية 23.

-﴿قَالَتۡ إِحۡدَىٰهُمَا يَٰٓأَبَتِ ٱسۡتَـٔۡجِرۡهُۖ إِنَّ خَيۡرَ مَنِ ٱسۡتَـٔۡجَرۡتَ ٱلۡقَوِيُّ ٱلۡأَمِينُ﴾[1]، لَمحت للأب الحصيف تلميحا، أنها تريده لنفسها، دون التصريح، وهذا من سمات كلام الأنثى. كما أن في تركيزها على صفتي القوة والأمانة، وتقديم القوة على الأمانة، دلالة على أن هذه (القوة) هي الصفة الأهم، التي تسترعي اهتمام المرأة بالرجل وإعجابها به، وهي التي تميزه عن المرأة. وفي الثقافة ترتبط كلمة 'رجل' بالقوة، فكثيرا ما نطري أحدا ما بقولنا: 'فلان رجل'. أما عبارة: 'فلان كالنساء'، فأول ما تدل عليه - عموما - أنه شخص جبان، لا تتوافر فيه مقومات الرجولة 'القوة'.

- في سورة الذاريات، تكرر ذكر قصة المَلَكين، اللذين بشرا إبراهيم عليه السلام بالولد، لكن القرآن لم يذكر ردة فعله عليه السلام، وإنما ردة فعل زوجه ﴿فَأَقۡبَلَتِ ٱمۡرَأَتُهُۥ فِي صَرَّةٖ فَصَكَّتۡ وَجۡهَهَا وَقَالَتۡ عَجُوزٌ عَقِيمٞ﴾[2]. هذا الموقف الذي كان منها، رَصَده القرآن بكل جزئياته، ولم يكتف باللغة المحكية، وإنما وصف كذلك لغة الجسد، فقد جاءت على عَجَل لشدة استغرابها، ثم لطمت وجهها بجميع أصابعها، ثم قالت 'عجوز عقيم'، فلم تكن كلماتها بحجم ما أبدته جسديا من شدة الاستغراب. وعادة ما تختص النساء بحركة لطم الوجه في المواقف، التي تكون الأمور فيها حازبة.

- في سورة التحريم: ﴿وَضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلٗا لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱمۡرَأَتَ فِرۡعَوۡنَ إِذۡ قَالَتۡ رَبِّ ٱبۡنِ لِي عِندَكَ بَيۡتٗا فِي ٱلۡجَنَّةِ وَنَجِّنِي مِن فِرۡعَوۡنَ وَعَمَلِهِۦ وَنَجِّنِي مِنَ ٱلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾[3]. في هذه الآية يظهر ضيق امرأة فرعون بكل ملك زوجها، ودعاؤها الله أن

---

(1) القصص، الاية 26.

(2) الذاريات، الاية 29.

(3) التحريم، الاية 11.

يمنّ عليها بالبيت في الجنة، فهي تبحث عن السكينة والأمان، والمرأة تألف البيت عادة، والبيت يتصل عادة بها، لأنه ملاذها.

ثالثا: النقد النسوي:

إن مما يدفعني إلى الخوض في موضوع النقد النسوي - دون الغوص فيه عميقا -، هو تركيز هذا النقد، في بدايته على إبداع النساء، الذي طالما ألقي في الظل، ثم ما وجدته فيه من محاولته إبراز التمايز الذي يظهر في النصوص الإبداعية، تبعا لاختلاف الجنس[1].

والنقد النسوي Feminist Critique هو مصطلح صكته الناقدة الأدبية الأمريكية إيلين شوالتر في كتابها نحو بلاغة نسوية (1979)، الذي تصف فيه طرائق تصوير المرأة في النصوص، التي يكتبها الرجل، أو حذفها هذه الصورة منها. ومن ثم فإن النقد النسوي يهتم بدراسة كيفية تأثر جمهور القارئات بالصور الاختزالية أو الإقصائية للمرأة[2].

ولكن شوالتر تدعو إلى التركيز على المرأة، أي إلى تناول نقدي للنصوص، التي تكتبها المرأة، كي تدرس عالم المرأة بحق. فهي ترى أن النقد النسوي، إذا اقتصر على القوالب النمطية لصورة المرأة، فإننا سنظل في إشكالية القولبة أو النمطية، التي يرسمها الرجل للمرأة، ولن نجتاح عالم المرأة بكل دقائقه[3].

وهناك اتجاه في النقد النسوي أسمته شوالتر بالنقد الجينثوي Gynocriticism ، وهو الذي يُعنى، على وجه التحديد، بإنتاج النساء من كافة الوجوه: الحوافز النفسية

(1) ينظر خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخالد، المرأة العربية: الإبداع النسوي، النظريات النسوية. ص 19.

(2) سارة جامبل (تحرير)، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، ص 338.

(3) ينظر سارة جامبل، المرجع السابق، ص 338، 339.

السيكولوجية، والتحليل والتأويل، والأشكال الأدبية، بما فيها، الرسائل ، والمذكرات اليومية[1].

وقد تضافرت دراسة الخطابات النسوية مع تطور الخطابات النقدية العامة، وتطور منها تدريجيا: المدرسة الإنجلو - أمريكية، والفرنسية، والماركسية، والنفسية، والسوداء، ومدرسة نقد العالم الثالث[2].

هذا التعدد أتاح تعددا في النظريات، وقد كان ذلك إثر وعي بأن هناك عوامل أخرى، تتسبب في اختلاف لغة المرأة، غير الجنس، كالاختلاف الطبقي، والعرقي، والثقافي، والجيلي.. كما أن هذه الاختلافات تؤثر من ناحية المواضيع، التي تطرحها في الأدب، وشكل الخطاب النقدي[3].

- إفادة النقد النسوي من المناهج النقدية:

ركزت تيارات النقد النسوية على قضايا محددة، راحت تعمل من أجل تحقيقها والوصول إلى أهدافها التي ارتسمتها، فهي على اختلاف منطلقاتها من تحليلية نفسية، وماركسية، ومادية، وما بعد بنيوية...الخ، تعمل على إزالة الغموض والسحر من جسد المرأة وصورها النمطية في الثقافة والمجتمع، وأشكال تمثيلها في الأدب والفن، سواء فيما تكتبه المرأة، أو ما يكتبه الرجل[4]. وغاية ما ترنو إليه تحرير المرأة مما ألصقته بها الثقافة الأبوية من السلبية، ومن التبعية، التي طالما عرّفتها بالإسناد إلى الرجل، وسلب ذاتها، وجعلها آخر[5].

---

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، 331.

(2) ينظر، خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخالد (دراسة سابقة)، 18.

(3) ينظر دراسة كورنيليا الخالد (السابقة)، ص 22.

(4) خصوصية الإبداع النسوي، مرجع سابق، دراسة فخري صالح: "الموقف الجمالي: نقد نسوي أم جزيرة للنساء"، ص 235.

(5) تنظر دراسة فخري صالح، السابقة، 235.

ومن مظاهر الانقلاب والثورة، على النقد الذكوري، قيام النقد النسوي - الذي يرفض الإرث النظري السابق - بتخليص الأدب من تحكم الخطاب النقدي السائد[1]، لذا؛ انجذبت الناقدات النسويات إلى أنماط النظريات ما بعد البنيوية عند لاكان وديريدا، ربما لأنهما يرفضان، في الحقيقة، أن يثبتا وجود سلطة ذكورية على الحقيقة[2]. فحلت مقولات ديريدا في الإرجاء والاختلاف والتأويل محل التقويم النظري السائد[3].

قد لا يكون من السهل تحديد معالم تيار النقد النسوي؛ فهو ليس منهجا قائما بذاته، ولكنه منهج انتقائي؛ أي استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له. وهو تيار يضع نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية، التي تحدد معالم الإيجابية بالسلبية، وكسر الانفصال بين الذات والآخر، بحيث لا يكون هناك آخر، بل ذوات مختلفة متفاعلة مولّدة بذلك معاني جديدة[4]. كما أنه يدعو إلى إعادة قراءة الأنثوي (نقده)، وكتابته (إبداعه)، الذي طالما خضع للبنية الأبوية، بوصفه "قاصراً" غير مماثل[5].

وهناك من يرى أنه ليس ثمة تساو في التعبير عن ذات المرأة، حينما يعبر كلا الجنسين عنها، أو في قراءتها، لأن المرأة، حين تتحدث عن الموضوعات الخاصة بها، تتمتع بقدرة أكبر على تصويرها، لكونها ترى الأشياء رؤية مختلفة عن الرجل، وهذا محتاج إلى قراءة قادرة على تمييز الجوانب، التي لم يكن الناقد معنيا أصلا بملاحظتها، لذا لابد أن يقرأ هذا الأدب قراءة نسوية. قراءة متحررة من تحكم الرجل في الخطاب والمصطلح النقدي،

---

(1) رامان سلدن، النقد النسوي، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة الآداب الأجنبية، بغداد، السنة 12، العدد الأول، ص 53. نقلا عن خصوصية الإبداع النسوي، دراسة إبراهيم خليل: "العلاقة بالذات: الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي"، ص 123.

(2) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 188.

(3) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة إبراهيم خليل (السابقة)، ص 123.

(4) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 30.

(5) ينظر شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 30.

متحررة من الخطاب النسوي السائد، الذي لخصته روبين لاكوف بالصفات الثلاث: الضعف، والتردد، والتركيز على المبتذل والتافه[1].

وقد أوجز سلدن الحديث عن الخبرة الأنثوية، بوصفها إحدى البؤر، التي يقوم عليها الاختلاف الجنسي، فهذه الخبرة تشكل مصدرا للقيم الإيجابية الأنثوية في الحياة والفن[2]. إن هذه الخبرة الخاصة تنبع من كون المرأة قد جربت وحدها هذه الخبرات الحياتية الأنثوية الخاصة (الإباضة، الطمث، الوضع)، فإنها وحدها القادرة على الحديث عن حياة المرأة[3]. هذا عن التجارب الجسدية البيولوجية، أما بالنسبة للانفعالات، فإن خبرة المرأة تتضمن حياة إدراكية وانفعالية مختلفة، فالنساء لا يرين الأشياء كما يراها الرجال، ولهن أفكار مختلفة ومشاعر مغايرة فيما هو مهم، وما ليس بمهم، وقد أطلق على دراسة التمثيل الأدبي لهذه الاختلافات في كتابة النساء اسم (النقد الأنثوي) gynocritics[4].

وقد ركزت فرجينيا وولف، في نقدها للكتابات النسوية، على ما كان يواجه المرأة من مشكلات تعيق عملية الإبداع لديها، فقد كانت تعتقد أن النساء واجهن دائما عوائق اجتماعية واقتصادية، تحول دون طموحهن الأدبي[5]. وبناء على ذلك اختلفت – عندها – كتابة النساء؛ فالتجربة الاجتماعية – المختلفة – لا النفسية هي التي أفرزت اختلاف كتابة المرأة عن الرجل[6]. وتمثل فرجينيا وولف أول ناقدة اهتمت بالبعد الاجتماعي.. في تحليلها للكتابة النسوية. ومنذ ذلك الحين حاولت بعض الكاتبات الماركسيات على الخصوص، أن يربطن تغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية بتغير موازين القوى بين الجنسين[7].

(1) رامان سلدن، دليل القارئ إلى نظريات النقد المعاصرة. نقلا عن إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث، ص136.
(2) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 190.
(3) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 190.
(4) رامان سلدن، مرجع سابق، ص190
(5) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 199.
(6) ينظر رامان سلدن، مرجع سابق، ص 200.
(7) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 191.

لقد تأثرت الحركة النقدية النسوية تأثرا عميقا بنتائج التحليل النفسي الفرويدي، مما أدى إلى إنتاج أفكار نادت بها النسويات؛ منها، أن المرأة هي صمت "اللاشعور" الذي يسبق الخطاب. إنها "الآخر" الذي يبقى خارجا ويهدد بتعطيل النظام الشعوري (العقلي) للكلام[1]. وهذا ما أرادت سيكسو - ويتأثر من التحليل النفسي - من المرأة أن تعبر عنه، حيث أطلقت نداءها للمرأة بقولها: أكتبي ذاتك، ينبغي أن يُسمع جسدك. وحينئذ فقط ستفيض المصادر الخبيئة للاشعور[2].

أما سلدن فلا يؤمن بالتسليم التام لنظريات سابقة - رغم الإفادة منها إلى حد ما -، إذ "لابد من إعادة تقييم قوانين الماضي وإعادة تشكيلها، مع كل تغير في موازين القوى بين النقاد الرجال والناقدات النساء، ومع كل بروز في قضية الجنس في الجدالات النظرية، إذ لا يمكن لنقد الجنس أن يقبل باللجوء إلى نظرية مقبولة على نحو كلي شامل[3].

إن التشكيك في نظرية الأدب والنقد - من وجهة النظر النسائية - هو البداية نحو تحرر المرأة، فالنظريات الأبوية - كما ترى ماري إيجلتون، في كتابها "النقد الأدبي النسائي"- فرضت سيطرتها طويلا عبر التاريخ، هذه السيطرة ليست في التنظير فقط، وإنما في التطبيق أيضا، وقد تميزت مناهجها بالانحياز للرجال[4]. على أن ذلك لا يعني أن دعاة الحركة النسائية رفضوا كل النظريات السابقة، وإنما انتفعوا ببعضها كالماركسية، وما بعد البنيوية، والتحليل النفسي[5].

إن مما يكسب موضوع النقد النسوي أهمية، في هذه الدراسة، اهتمام الاتجاه الجينثوي - الذي أشارت إليه شوالتر، والذي هو أحد فروع النقد النسوي - بتحديد

---

(1) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 208.

(2) نقلا عن رامان سلدن، مرجع سابق، 209.

(3) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 211.

(4) ينظر محمد عناني، مرجع سابق، ص 188.

(5) ينظر محمد عناني، المرجع السابق، ص 189، 190.

موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة، وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنثوية: عالم المرأة الداخلي المحلي (بيئة البيت مثلا)، وتجارب الحمل والوضع والرضاعة، أو علاقة المرأة بابنتها أو المرأة بالمرأة[1].

هذا من ناحية المضمون (ما يقوله الأدب النسوي)، أما من ناحية الشكل (كيفية التعبير عنه)، فإن النقد الجينثوي يقوم بتحديد سمات (لغة الأنثى) ومعالمها، أو الأسلوب الأنثوي المتميز، في الكلام المنطوق (الحكي)، والمكتوب، وبنية الجملة، وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب، وخصائص الصور المجازية والخيالية[2]. كما ينقب عن الموروث الأدبي الأنثوي، لإيجاد نموذج يُحتذى أنثويا، وإثبات التجربة الأنثوية المتميزة[3].

إن هذه السمات التي يسعى النقد الجينثوي إلى إثباتها وتقصيها، تتشابه إلى حد كبير مع ما تسعى هذه الدراسة إلى التوصل إليه، من خلال الأمثلة الشعرية التي اتخذتها الباحثة بوصفها أحد (أهم) جوانب إبداع المرأة، التي قد تظهر سماتها الأنثوية من خلالها. وهذا ما سيتم القول فيه تفصيلا في الفصلين الآتيين، من النماذج الشعرية للشواعر الثلاث.

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 331.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 331.

(3) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع السابق، ص 331.

الفصل الثاني

الاتجاهات الموضوعية في الشعر النسوي

الفصل الثاني

الاتجاهات الموضوعية في الشعر النسوي

يعالج هذا الفصل أهم الموضوعات، من وجهة نظر الباحثة، التي وجدت أن معظم شعر المرأة، يمكن أن يتولد من بؤرة هذه الموضوعات. فهي موضوعات تعدّ مشتركة بين الشواعر، اللواتي قامت الباحثة بدراسة شعرهن، ومن ثم، يمكن الحكم، بأن هذه الموضوعات، تشكل معظم دائرة اهتمامات المرأة بعامة، وتُكثر الاهتمام والتفكير بها.

وقد تأتى للباحثة رصد هذه الموضوعات، وتم تقسيمها وفق ما يأتي:

أولاً: اللون:

إن العناية باللون، ووصفه، والدقة في ملاحظته، وجعله من عوامل انعكاس الانفعالات الإنسانية، وشكلا من أشكال تلك الانفعالات، هي إحدى شواغل الأنثى، التي تُعنى بها على نطاق واسع.

وقد رصد الباحثون ظاهرة ورود الألوان في كلام المرأة، فوجدوا أن حديثها يتميز باستعمال كلمات تعبر عن دقتها في الوصف، تفوق تلك التي يستعملها الرجل، وأنها تملك معجمًا لونيًا خصبًا. ويردّ بعض الباحثين سبب هذا الاهتمام إلى العوامل الاجتماعية والثقافية، التي تساعد على اهتمام المرأة بالملابس[1]. فالباحث عيسى برهومة، يذكر ما استقر في الأذهان من أن مبعث هذا الاهتمام بالألوان هو سذاجة المرأة، وفراغ فكرها[2]. لكنه يرى

(1) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 96، 97.

(2) ينظر عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 132.

أن الملابس والزينة...(أشياء المرأة)، هي نوع من اللغة، التي تدعم السلوك الكلامي، ومن ثم، يتحقق للمرأة ما تطمح إليه من التميز، ونيل القبول والإعجاب من قبل الآخرين[1].

وبسبب هذه العناية بالتأنق والزينة وتنسيق الألوان، والاحتفاء بها، وتتبّع تدرّجاتها أينما تكون، ظهر ذلك بشكل لافت في شعر المرأة، على ما ظهر للباحثة، وتمّ لها إظهار بعض من ملامح اهتمام الشاعرة بالألوان.

لكن الباحثة، لا تسلم مطلقا بالتعليل السابق الذكر، بل ترى أن النظرة إلى اللون، والتعامل معه من قبل المرأة، قائمة على علاقاته بالحالات الشعورية، وارتباطه بالقيم التعبيرية، والتجارب الوجدانية، كتلك الطريقة التي تعامل بها الاتجاه الرومانسي معه[2].

تستعمل نازك الألوان بكثرة، وتكاد لا تخلو قصيدة من قصائدها من ذكر الألوان، أو مصادرها، التي تدل عليها أو توحي بها، ومن هذه الألوان، التي توحي بها مصادرها؛ قولها:

"ووراء الضباب الشفيف

ذلك الأفعوان الفظيع"[3]

هذا اللون الضبابي، الذي يدل على العتمة، ويوحي بالكآبة والخوف والبرد، قد يكون الموقف هو الذي استدعاه، فالشاعرة تتحدث، في قصيدة "الأفعوان" عن عدوها

---

(1) ينظر عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 133.

(2) ينظر نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ط 1،صفحات للدراسة والنشر، دمشق، 2008. ص 179. وقد أشار الباحث إلى أن هذه النظرة، هي إحدى نظرتين في التعامل مع اللون، اما الأولى، فهي التي سماها "النظرة التقليدية"، وهي التي تتعاطى مع اللون بطريقة مادية، على أنه حلية إضافية مرتبطة بالشكل. وهذا القول فيه نظر، لأن هناك الكثير من الدراسات، بحثت في اللون وأثره في الشعر العربي، على اختلاف عصوره، ويتضح فيها أن اللون، عنصر معنوي، يغذي معاني الشاعر، ويدفع معانيه إلى الإيحاء، بغض النظر عن وعي الشعراء بالمعاني الميتافيزيقية للون، التي تخرج بها الدراسات الحديثة (النفسية، والجمالية....).

(3) ديوان نازك الملائكة، ط2، المجلد 2، دار العودة، بيروت، 1979 ص 79.

الأفعوان، الذي ظل يطاردها، كي يقضي على أحلامها، فقبل ذلك مباشرة، أشارت إلى أن ذلك العدوّ المخيف:

مُقلتاه تمجّ الخريفْ

فوق روحٍ تريد الربيع»[1]

وبذلك نستطيع تخيل صورة الخوف والتيه والردى، من خلال تصوير هذا اللون المعتم لها: موحيةً بالخريف، كما يريده الأفعوان، بألوانه الباهتة، التي عبّر عنها الضباب، الذي يقبع وراءه ذلك الأفعوان. في حين أرادت روح الشاعرة استدعاء صورة الربيع بألوانه، وحيواته التي يبثها في الوجود.

ومن الألوان القاتمة، الموحية بالغموض لديها: لون مؤلف من مِزَق الأحلام، وهذا لون غريب، يلزم تصوّره إعمال الخيال، ومثل هذه الألوان، التي ينسجها خيال الشاعرة، لا يعرف أحد ماهيتها، لكن دلالتها السوداوية لاتخفى على المتلقي الفطن:

وأذرعُ الأحلام ترجو سُدى خَلْقَ غدٍ من جمادْ

ويعث ماضٍ لونُ أركانهِ من مِزَقِ الأحلامْ»[2]

فاللون، في شعر نازك، يعكس ما يوحي لها من معانٍ ودلالات، ولعل الخصوبة الدلالية التي يتمتع بها اللون في قصائد القلق كبيرة، إنه - أي اللون - يعزز ويكرس مراحل عديدة مكثفة من القلق، لا لأنه رمز فقط، بل لأنه يشكل حالات ، يسهم السياق في إظهارها وتبلورها للمتلقي، كما أن اللون في قصائد القلق، يشير إلى أن الذات في مرحلة

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 78.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 183.

قصوى من اليأس والعذاب[1]. وهذا يرتبط بشكل أو بآخر، بموضوعة أخرى، ارتبطت بشعر المرأة، غير كثرة استعانتها باللون، هي موضوعة الحزن والقلق واليأس، وتم إثباتها في موضع آخر من الدراسة.

كذلك استعانت نازك باللون لتوصل وصفا دقيقا لعينَي بطل القصة، التي سردتْها في الخيط المشدود إلى شجرة السروْ، في أثناء مُضيّه للقاء حبيبته، بعد طول غياب:

لون عينيك انفعال وحبورُ [2]

وهنا إيحاء للون، يعني أن نازك تصوّر ألوانا لا تُدرك بالحس، وإنما بالفكر والتخيّل. وهذا النوع من التصوير، يرتكز على استكشاف شيء من خلال شيء آخر، ولا يكون التشابه بينهما منطقيا، وصورة الاقتران اللغوية التي من هذا النوع، بحسب كارل فسلر، ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير. إنها حلم الشاعر، حيث تتضام الأشياء، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية[3].

ولنا أن نتصور لون وهم الحياةْ عند نازك، إذ لونته بعدة ألوان من وحي الطبيعة، لتعبر عن فناء العمر وانقضائه بلا فائدة:

ومرّ عليّ زمانٌ بطيء العبورْ
دقائقه تتمطّى مَلالاً كأنّ العصورْ
هنالك تغفو وتنسى مواكبُها أن تدورْ
زمانٌ شديدُ السواد، ولون النجومْ
يذكّرني بعيون الذئابْ

(1) ماجد قاروط، تجليات اللون في الشعر العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراة، جامعة حلب، 2005، ص 152.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 188.

(3) نقلا عن عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، Cf. Herbert Read, Collect Essays in Literary Criticism. ص 134.

وضوءٌ صغيرٌ يلوحُ وراء الغيومْ

عرفتُ به في النهايةِ لونَ السرابْ

ووهمَ الحياةْ

فواخيبتاهْ [1]

وهنا تمتزج إيحاءات مصادر الألوان، كالنجوم، وعيون الذئاب، بالصورة المتخيلة للألوان.

وما يثبت أنها لا تبحث عن قتامة الألوان والظلام فحسب، أنها في يوتوبيا في الجبالْ، وهو المكان الذي صنعته في مخيلتها كما تريد هي، كانت توجّه الأوامر لعيون المياه بأن تتفجر بالضياء والألوان:

تفجّري يا عيونْ

بالماءِ، بالأشعة الذائبة

تفجّري بالضوء، بالألوانِ، فوق القرية الشاحبة

..

تفجّري بيضاءَ فوق الصخر

لونا وضوءا يتحدى كل رجس البشر[2]

فالماء مصدر للون يوحي به، والأشعة الذائبة دلالة لونية، وكذلك تفجر الضوء بالألوان والشحوب.

وفي قصيدة يائسة لنازك، تعبر عن فقد الأشياء لمعانيها، تقول:

نحـــن هنـــا وهمـــانِ، لا لونـــا   لا صـــــوتَ لا شـــــــكلا

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 102.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 154، 157.

سـراب لا شـيئين، لا معنـى   لا لفـظَ لا ظـلا [1]

إنها تعبر عن فقدان كل شيء، لكن يلفت الانتباه هنـا، تعبيرهـا:"سـراب لا شـيئين"، وكأننا برسام يرسم لوحة بتفاصيل رائعة، لكن ألوانها شفافة، فهي تفـصل بقولهـا "لاشـيئين"، رغم أنهما سراب غير ظاهر، فكان يكفي منها أن تقول: "لاشـيء" بـالتعبير الـشائع الأصـح، لكنها أصرت على رسم تفاصيل لوحتها بكل جزئياتها، وإن انعدمت الألوان فيها .

إن نازك، حين تبدأ بوصف اللون وتحديده، لا تجعل القارئ يقـف علـى لـون محـدد بدقة، فهي تحاول أحيانا أن تزيد أو تنقص من نسبة إضاءة اللون ودكنته:

هو ذا الباب العميقُ اللونِ، مالي أُحجِمُ؟ [2]

ويسيطر اللون الأسود على الألوان كلها عند نازك، وتعبر عن هذا اللون إما بـذكره صراحة، وإما بالإيماء إليه بما تحويه الطبيعـة والوجـود، كالليـل، والمساء، والليلـة الـشتائية، والدهاليز المظلمة...ليشكل إحدى الدلالات النفسية لارتباط السواد بالمعاني غير المستحبة، فهو يرتبط بالظلام وحجب الرؤية، ومن ثم الشعور بالرهبة، فيظل مرتبطا بالحزن والتشاؤم، أما الأشعة البيضاء المنبثقة من الشمس، فإنها تعيد للألوان خصائصها، وتجلي الرؤية، فيشعر الإنسان بالأنس والأمان[3].

وتعبر عنه صراحة أحيانا، لترمز به إلى ما يملأ نفسها من حزن ولوعة على ما فـات، أو ما تحلم به ولم يتحقق لها، تقول:

وأعـينٌ فارغـة الأحـداقْ   لـيس لهـا قلـبُ

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 66.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج2، ص 191.

(3) ينظر مريم دراغمة، ألفاظ الألوان في اللغة: دراسة دلالية في علم اللغة الاجتماعي والنفسي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 1999، ص 53.

الـــشرقُ فيهـــا أســـودُ الآفـــاق   ويلــــــــهثُ الغــــــــربُ [1]

وفي موضع آخر، توظف نازك اللون الأسود على أنه لون للحظ السيئ والتعاسة:

والعيون التي طالما حدّقت في غرور

ترمُقُ الموكب الأسودا

موكب الرازحين العبيدْ [2]

وهو أحيانا شيء محدد بذاته، يشكل أساسا، ثم تبدأ تشبه به الأشياء الأخرى:

جرحٌ قد مرّ مساء الأمسِ على قلبي

جرحٌ يجثم كالليل المُعتم في قلبي

يجثم أسود كالنقمة في فكرٍ ثائرْ

الظلمة في أمسي المطويّ أحسّتْهُ

ومضت تهمس في صمت الليل: من الجاني؟[3]

بهذا التفاعل والانغماس في اللون (الأسود)، وكأن السواد، والليل، وظلمتـه، هـي التي تلمس جرح الشاعرة وتحس بها، تبحث لها عن مخرج، وتريـد الأخـذ بثأرهـا، والبحـث عن الجاني. وللون الأسود معنى نفسي، قد يظهر في هذا السياق، فهو يـدل علـى "رد الفعـل الإجباري أو الاضطراري (الاعتراض)"[4]. فالشاعرة وجدت نفسها مدفوعة دفعا، من شـدة الجراح، إلى أن تعبر عن أفكارها باستعمال اللون الأسـود، الـذي أغنـى عـن شـرح طويـل، وكلمات كثيرة.

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 67.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 144.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 69.

(4) إبراهيم دملخي، الألوان نظريا وعمليا، ط1، مطبعة أوفست الكندي، حلب، 1983. ص 73.

وفي موضع آخر، تم تبيان أن ظلمة الليل كاتمة للأسرار، ومدعاة إلى الطمأنينة بالنسبة إلى الشاعرة (قصيدة جنازة المرح).

والأسود وصف للآلام أحيانا، وأحيانا للندم:

كانَ، لكنّ يدًا مرّت عليهِ

حملتْ بعضَ تحاياها إليهِ

باركتْ آلامَهُ السوداءَ، كانت يدَ طفلِ [1]

أهكــذا داســت علينــا الحيــاة	لم تُبـــقِ منــا صــدى
لم تُبـــقِ إلا النـــدم الأســـودا	وصـــوتَ واخيبتــــاهُ [2]

وتتخلص نازك من اللون الأسود، الذي جعلته صفة للقرى الكئيبة، التي تسببت إسرائيل بسوادها، وهي تأمل التخلص منه، وتحمل تباشير ذلك في نفسها، كما كان صيادو اللؤلؤ في الخليج يجدون عيون ماء عذبة ليشربوا منها، فيظل يحدوها الأمل أنه وسط هذا الخراب، سيكون هناك فجر يحمل معه قبسا من أمل، تقول:

إن كان قد دَفَقَ الرحيقْ

في عُمْقِ أعماقِ المُلوحة، فالطريقْ

من حيث نحنُ إلى فلسطينَ السليبةْ

سيهلّ نبضٌ فيه من جُثث القُرى السودِ الكئيبةْ

وستُمطر الدنيا على المُدُن الجديبةْ

ومن اليباب سيطلُعُ الغصن الوريقْ

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 177.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 182.

وسنبلغُ البيّارة العشيّةَ الحِضن الحبيبةْ
ونُنيمُ حُرقتَنا على حبّات تربتها النقيّةْ
ويسيلُ نُسْغُ الضوء في أعنابها الشُّقر النديّةْ [1]

فعبّرت عن تغيّر الأحوال، عن طريق صورة تمتلئ ألوانا مشرقة مضيئة، لم تذكرها مباشرة، وإنما أشارت إليها بما يدل عليها في الطبيعة.

ولا تحدد نازك اللون صراحة، في الأغلب، إلا في مواضع مقصودة، بحسب ما تريد من هذا اللون أو ذاك:

ورؤى مشنقةٍ حمراءَ لا تملك قلبا [2]

فالمشنقة حمراء، قد يكون ذلك بسبب تداعيات الموت والدماء، رغم أن المشنقة لا تسبب سفكا للدماء، لكنه قد يكون ارتباطا ذهنيا. وقد يكون هذا، هو ما جعل سعاد تستدعي هذا اللون أيضًا، مع المشنقة والموت، لكن، مع استدعاء الورود والأزهار المرتبطة به عادة، تقول:

هل ينبُتُ وردٌ من مِشنقةٍ؟
أم هل تُطلَعُ من أحداق الموتى
أزهارٌ حمراء؟ [3]

وينتشر اللون الأحمر عند نازك، وهو يرافق الدماء، بما تدل عليه الدماء عندها، فهو يمثل رابط العقيدة بين أبناء الأمة، وإن قصروا تجاه القدس، تقول مُخاطبة أمها المتوفاة:

ترقدين مُخضّبة بدماء العقيدة[4]

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 95، 96.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 194.

(3) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ط1، دار سعاد الصباح للطباعة والنشر، الكويت، 1997. ص 124.

(4) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، دار العلم للملايين، 1978. ص 62.

فلم تذكر اللون الأحمر، لكن ذكرت مصدره: خضاب الدماء الذي تصورت أمها تتزين به في رقادها، مما ساعد في تعميق الصورة وتكثيفها، من خلال اللون العابق بلمسة الأنوثة.

وفي قصيدة "للصلاة والثورة" تورد نازك الحُمرة، وما يدل عليها، مثل الورود، والدماء، والمرجان، ليصل تكرارها إلى ثلاث عشرة لفظة، وكان هذا بقصد من الشاعرة، لأنها في نهاية القصيدة، وصفت الثورة بأنها "ثورة حمراء... تُزلزل العصابة السوداء"[1].

وللّون الأحمر أيضا، دلالته الوردية المشرقة عند نازك، في هجرتها إلى الله، وتضرعها إليه:

لعلكَ مُمطِري وردًا، لعلّ رؤاي تغمرها

شذًى فتفيضُ بالأصداف والمَرجان أبحرها

ويركعُ نشوةً ياقوتُها القاني ومرمرها [2]

وتصور نازك بستانا أهداه اليهود للملكة إليزابيث، مستخدمة الألوان، ويبرز في صورتها اللون الأحمر، تقول عن الملكة:

بهَرَتْها ظُلَل الخُضرة في أشجاره المشتبكةْ

واستباها قمر في ليلِهِ، من فضةٍ منسكبةْ

لم ترَ البستان مصبوغاً بأنهار الدم المنسفكةْ [3]

فخضرة الأشجار، وفضة القمر، ما هي إلا ألوان وهمية مُبهرجة، أخذت فؤاد الملكة، لكنها لم ترَ اللون الحقيقي، الذي خضّب البستان، ألا وهو لون الدماء التي هُدرت.. دماء أصحابه الحقيقيين، الذين اغتصب منهم.

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 163، 164.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 73.

(3) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 80.

وفي قصيدة نازك ثُم يتفجّر العسلْ يسيطر لـون الـدماء، إذ ورد ذكـر الـدماء خمـس مرات، فاصطبغت بصبغتها أشياء أخرى، فتقول مثلا:

والشمس حمراء العيون[1]

ويذكر الباحث الدملخي من دلائل الأحمر النفسية، أنه يُحمل معنـى القـوة الروحيـة كالنار... ويخلق اللون الأحمر حالة من التوتر، أو يدفع إليهـا...واختيـار اللـون الأحمـر يعـني أحيانا، رغبة الشخص في التعبير الواضح عن الإرادة التي يتمتع بها، أو التعـبير عـن الـذات الشخصية (الأنا)"[2]. وقد تتمثل لنا كل هذه المعاني في موقف الشاعرة الناقمة الثائرة.

وتذكر نازك مجموعة من الألوان، على أنها أوصـاف للـسلام العـادلْ الـذي تدّعيـه إسرائيل، وهي تتراوح بين وصفه، ووصف الأحوال جرّاءه، ومما وصفت بالألوان، مـا يبـدو في قولها:

وفي حيفا، وفي يافا وسادٌ للعدوّ مريَّشٌ ناعمْ

وقصرٌ أزرقُ الجُدرانْ

غريقٌ في بحور الضوء والألوانْ

وأطفالُ الفلسطينيُّ أُفْقٌ كالحٌ غائمْ

وراء جفونهم يمتدّ غورُ التيه يسرح واقعٌ قاتمْ

..

وهل أجملُ هل أروعْ

من الفجر القريبِ، ومن سلامٍ أبيضٍ دائمْ

يرفُّ فراشةً زرقاءَ، يمسحُ ليلنا القاتمْ

..

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 90.

(2) إبراهيم دملخي، مرجع سابق، ص 69.

... والسلام الأزرق الباسم

ويُسْلم خُضرةَ التحرير للبيارة الثكلى [1]

مع تواصلها طوال القصيدة مع حُمرة الدماء. واللون الأخضر، الذي وصلت إليه في النهاية، والذي يرتبط غالبا بمعاني الخصب، والأمل، وهدوء الأعصاب، واتجاه الشعور نحو الشيء الأبدي[2]، وهذه متضمنة في المعنى الذي أرادته الشاعرة، إلا أننا إذا دققنا النظر في المزج، الذي أحدثته بين الأخضر والأزرق، فقد نجد شيئا من المعاني النفسية، التي يفيدها هذا المزج، إذ إنه كلما مال الأخضر إلى الزراق[*] (أزرق أخضر)، كلما زادت التركيبات الذاتية، كما يزداد الميل إلى مثل أعلى، وإلى الحرية[3]. والشاعرة ذكرتهما هنا، كلاً على حدة، لكن استدعاء أحدهما للآخر لا يخلو من الدلالة على معنى التوق إلى الحرية، الذي ذكره الباحث.

وإذ تستحضر نبيلة اللونين الأسود والأبيض، مع ما يرمزان إليه، في قصيدتها لونان، فإنها تنظر إليهما بعين واحدة:

...أم جئتَ تخيّرني

ما بين بياضٍ وسوادٍ؟!

فالأول كفني..

والثاني ثوب حدادي!! [4]

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 178 _ 184.

(2) ينظر إبراهيم دملخي، مرجع سابق، ص 81، 82.

(*) الأصل أن يقال: الزرقة.

(3) إبراهيم دملخي، مرجع سابق، ص 72.

(4) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ط1، دار الأعلام، عمان، 2004. ص 54.

ولكنها تُظهر في قصيدتها "واقعية"، اختلافا لدلالات اللونين الأبيض والأسود، بل إنها تقلب المعادلة رأسا على عقب، وهنا يكمن خيال المبدع حقيقة، فلا يُنتَظَر منه أن يتوقف دائما، على المدلولات المتواضع عليها، فتقول:

كي لا يتمادى

الأبيض في عينيَّ

أسيِّجه بالكُحل! [1]

لقد أحدثت الشاعرة هنا دلالات جديدة للونين، غير تلك التي عهدناها في معنييهما، لكنها لم تختلق خيالا غير عادي، وإنما استوقفها مشهد مألوف، مشهد العين، يحيط بها الكحل "يسيّجها"، وهي صورة عهدنا أن تستوقف الشعراء لسحرها وتأثير جمالها، أما هنا، فقد أثارت الدلالات العكسية للونين اهتمام الشاعرة، فالكحل الذي يرمز للأسود أفاد معنى إيجابيًا، وهو الذي وضع نهاية لامتداد اللون الأبيض في عينيها، وهذه الومضة تقوم أساسا على الرمز، فهي لا تقصد العين حقيقة، وإنما توسلت بها، وكسرت المعتاد من رموز الألوان، ليشبه مثلها المبسط هذا - والقائم على ثنائية ضدية بين لونين اتُّفق على معنييهما- مواقف بعينها من الحياة.

والأسود، الذي يظل يرافق نازك كثيرا، لا يخلو من الدلالة على شيء مرعب تخافه، فتبدأ تتراءى لمخيلتها - كالأطفال - أشباح بأيد سود:

ورأيت على الأفُق المخضوب بفيض دمي

شبحًا تفترُّ على فمهِ قطَراتُ دمي

عيناه الزرقاوان مساءا أهوال

ويداه السوداوان ذراعا عفريتِ [2]

---

(1) نيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 99.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 72.

إنها صورة مرعبة، أسهمت الألوان، من حمرة إلى زرقة إلى سواد، في رسمهـا، فـضلا عن دور الخيال في رسم التشخيص، فقد لاحظنا هنا أيضا أنها استخدمت ألوانـا متعـددة في هذه الأسطر، غير الألوان التي ذكرتها صراحة (الأسـود والأزرق)، فـالأفق "مخضوب" بلـون دمها، كما أنها لم تكتف بوصف لون العينين بالزرقة، بل حددت اللـون، نأيًـا بـذهن المتلقـي عن أي لون أزرق زاهٍ قد يبعث على التفاؤل، فقد زادت في وصف الأزرق دقة بأن العيـنين: "مساءا أهوال". ويشبه هذه الأمثلة إكثار نازك من ذكر "الضباب"، في أمثلة أكثر مـن أن تُحـصى في شعرها، ما يُضفي على المشهد الذي ترسمه صبغته القاتمة الكئيبة.

إن اللون يدخل في إنتاج الدلالة، ويشكل بعدا يتجـاوز الرؤيـة البـصرية، ويـرتبط، بشكل أو بآخر، مع مخزون الذاكرة، التي تلعب دورا في تصور المعاني، التي يـشير إليهـا، مـن فرح أو حزن..، سواء أكان ذلك من ناحية المبدع، أم المتلقي[1]. فتظل الألوان تلقـي بظلالهـا على النصوص الأدبية بحسب سياقاتها، وبحسب دلالاتها الذاتية، وأحيانا تشاكلها مع صورة معينة، تحمّلها دلالات جديدة.

وفي قصيدة نبيلة "فارقْني"، تكتفي بوصف ما لقيـت، مـن إنـسان مزيـف، عـن طريـق الألوان، لتدل بها على حالات شعورية مختلفة، وتترك للألوان مهمة إبـراز الـصفة المناسـبة، تقول:

فارِقْني..
يا آخرَ نزفٍ من أمَلي
مطرودٌ من حقل ندای
إلى آخر ظمئك..
مَنفيّ الأُنسِ إلى وَحْشتكَ السوداء

(1) ينظر موسى ربابعة، تجليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة جرش للبحوث والدراسات، العدد 2، المجلد 2، حزيران، 1998. ص 39.

كيف سكبتَ الصُفرةَ

في ناصية الأيام الخضراء ؟!

قايضتُ هشيمي بالدُفلى

ذهبتْ ريحُكَ باللون الزاهي

وتركْتَ الطعمَ لحلقي[1]

ومزجت مع الألوان أخيرا، مذاق المرارة الذي تركه فعل المفارق في حلقها، ما شكّل نوعًا من تراسل الحواس.

إن هذا المنحى من المزج بين الألوان، سواء أكانت من الطبيعة، أم من الحالة الشعورية، يكثر في شعر المرأة، لأنها تهتم بالتفاصيل عموما، فضلا عن اهتمامها باللون مجردا دون مزج، ثم إن اللون يدل على حالتها الشعورية التي تستحوذ على ذاتها، لذلك، فهي كثيرا ما تأخذ أصل اللون، كما هو في الطبيعة المادية، لأنه أدل على الحالة الشعورية، هكذا تستخدم نبيلة اللون الرمادي، وهذا كثير في شعرها، فهي مثلا، تصف العُمر الذي يمر مسرعا:

وينشر لون الرماد الكئيب ويُتلف أثوابيَ الزاهيات [2]

متخيلة أن لون الرماد مضاد لكل لون زاهٍ، كما أنها أبقت على الرماد (مصدر اللون)، ولم تقل ُالرماديْ، لتبقيَ على شيء من دلالاته على النهاية، فهو نهاية الاشتعال، كما أنه يصبح هباء منثورا في الأجواء، كأنه لم يكن شيئا، وهكذا نظرت الشاعرة إلى العمر وهو يمر، زاحفا بصاحبه إلى الفناء.

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ط1، دائرة المكتبة الوطنية، 2007. ص 96، 97.

(2) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ط1، دائرة المكتبة الوطنية، 2007. ص 14.

وفي رحلة نازك ترافقها أوتار العود، تُدرّج لنا ألوانا مأخوذة من تدرج ألوان الغروب والغسق، وألوان أخرى من أصباغ الطبيعة:

ورؤانا تسبحُ في برَكٍ مَرجانيّةْ

نُبحر محمولين على موجة أغنيّةْ

ونرحل في رؤيًا غَسقيّةْ

وشراعُ سفينتنا أذيالُ المغرب فوق رُبّى وبحارْ

ضعنا في غيم محطاتٍ لا مرئيّةْ

في مُنعَرَجاتٍ بيضٍ من إغماءة وجدٍ صوفيةْ

وسكبْنا الدفءَ ولون النارْ

في برد الأرصفة السهرانة تحت رياحٍ ثلجيّةْ

يحملني العودْ

بطفولته، وبراءته، نحو بلاد الظل الممدودْ

نحو الشفق المفقودْ [1]

فظل الشفق مفقودًا، بعد أن جر المغرب أذياله، ثم تلاه الغسق. وفي هذه الصورة ملامح تشخيصية، في إسباغ الطفولة والبراءة على العود، ولم تخل من تراسل الحواس، في سكبها للدفء والشعور بالبرودة، بين لوني النار والبياض. وقد استخرجت صورة رائعة من ذلك "الظل الممدودْ" الذي فقد لون شفقه، في تضام الصورة مع ما سبقها، لتشكل صورة كلية متكاملة، فاللون أصبح لا يُنظر إليه في ذاته، ولا يُحكم عليه حكما استقلاليا، وإنما أصبح ينظر إليه في علاقاته بغيره، ويحكم عليه ضمن سياقه، وبذلك بطلت تلك التفرقة

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 84، 85.

القديمة بين أنماط منه جميلة، وأخرى قبيحة، فالجمال والقبح قيمتان تنبعان من دوره الذي يقوم به في العمل[1].

وفي قصيدة "ويبقى لنا البحر" التي تقوم على لون البحر، وما يشكل من تداعيات لديها في كل مرة تلونه فيها، ويمكن وصفها بأنها لوحة تشكيلية، ترسمها الشاعرة وتلونها بالكلمات. فتظل طوال القصيدة، تجيب عن سؤال حبيبها عن البحر: "هل تتغير ألوانه؟ وهل تتلون أمواجه؟ وهل تتبدل شطآنه؟"، فظلت تجيبه، منفعلة في الإجابة، وتصبغ البحر بشيء من انفعالاتها تلك، إذ تجيب:

وقلتُ: نعم يا حبيبي

يغيّر ألوانَهُ البحرُ،

تعبر فيه سفائن خضرُ

وتطلع منه مدائن شُقْرُ

ويشرب حينًا دماء الغروبِ

ويصبح حينًا بلون الفضاءْ

يلملم زرقتهُ يا حبيبي

ويحلم، يرنو بعينين شذرتينْ

سماويتينْ

إلى اللانهاية، يأخذ لونَ الضياءْ

صباحًا، ويُطفئ كلَّ ثرياته في المساءْ [2]

---

(1) نعيم اليافي، مرجع سابق، ص 179.

(2) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ط1، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977. ص 13.

ورغم أنها تعبر عـن رؤاهـا الذاتيـة في رؤيـة اللـون، إلا أنهـا تتوسـل بـالموجودات والطبيعة وما يحويه البحر، فتلونه بحسب السفن التي تجوبه، ومن السماء التي تُظلـه، ولـون الغروب، والصباح، والمساء.. في صورة متحركة بحسب الوقت..

لقد ربطت في هذا الجزء تغير لون البحر بالعوامل الطبيعيـة، ثـم بـدأت تـربط تغـير لونه بخلجات نفسها، مُدخلة بعض مشاعرها التي تتناسب مع كل لون، فاللون عنـدها لـيس إلا تفريغ شحنات نفسية، ولم تجد إلا البحر يملك فسحة لتلقيها عليه، تقول:

نعم يا حبيبي،
وبحر يُلاطم وديانَ نفسي
ويرحلُ عبر موانئ لونٍ وشمسٍ
وعبر حقول مغيبِ
ويغتسل الغسق القمريُّ بأمواجه ويبلل شعرَهْ
ويُلقي إليه سماءً وفكرةْ
نعم يا حبيبي، نعم، ويلوّن خلجاتهُ
نعم ويغيّر ألوانهُ
فيشربُ صُفرةَ شكّي وظنّي
ويصبح أزرق في لون لحني
وتبحر في شذر أمواجه أغنياتي وسُفْني
ويصبح أبيضَ، تُصبح لُجّتُهُ ياسمينةْ
ويصبح أخضرَ، مثل اخضرار العيون الحزينةْ
ومثل زبرجد نهر النهاوند في قعر حزني [1]

---

[1] نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، 14، 15.

وقد أبقت على بعض من عناصر الطبيعة ونسبتها إلى نفسها، مثل'وديان نفسي'، و'سفني'، و'زبرجد نهر النهاوند في قعر حزني'، لتبقي على صفة 'الطبيعية' في لوحتها.

ثم استحالت لوحتها التي رسمتها للبحر إلى رمادية، بطريقة تحكم بها السيطرة على كل ما فيه، حتى الأسماك، لقد أصبح 'بحر الرماد' بعد كل ما كان يعج به من الحياة والألوان، تقول:

نعم يا حبيبي، يغيّر ألوانه ويصير بلون الرمادْ

له كل طعم ليالي السهادْ

رمادية كل أسماكه، ورمادْ

لآلئهُ ،

اسفنجهُ ،

اخطبوطاتهُ ، ورمادْ

مدائنه الغارقات القباب، ولونُ الرمادْ

جبين غريق طفا وتوسّدَ أمواجَهُ الملح، مغمًى عليهْ

ويبتلع الماء، والملح عوسجةٌ ورماد على شفتيهْ

وبحري وبحرك، بحرُ الرمادْ

..

وبحري وبحرك شاكس جسم الغريق الرماديّ

..

ويرقد من دون وعي على الجرف، مغمًى عليه،

وبحر الرمادْ

يرشرش إغماءَهُ.....

..

ويا مَن تُسائلني:

هل يغيّر بحري ويحركَ ألوانه؟

ومثل الغيوم يلوّن، يرسمُ، بالزيت والفحم شطآنهُ؟[1]

وهناك من الباحثين مَن يعدّ اللون الرمادي، مُبعدًا لأي لون، وأنه لون غير ملون[2]. وهذا ظاهر عند الشاعرة هنا، وفي مواضع أخرى، في التحول من حالة الحيوية وتلون الحياة ومعالم الوجود، إلى هذا اللون الباهت، 'غير الملوّن'.

وعندما وصلت نازك إلى هذه النقطة، انتقلت من وصف البحر إلى وصف جدّها الذي يشبه البحر، ثم أدخلت جدّها في ماهية البحر، لتعود إلى وصف البحر وألوانه من جديد، تقول:

حبيبي، وجدّي قد كان بحرًا

يغيّر ألوانهُ وتصير محاجر عينيه سودًا وخُضْرا

..

يبعثر عبر ازرقاق الخليج جزائر شُقرا [3]

وتستعمل نبيلة الوقت (خلال اليوم)، ليعطيها مدًى لونيًا، تفيد من تغيراته، بدءًا باللون الرمادي، الذي ذكرته صراحة، وانتهاء بالضباب، أما الألوان الأخرى، فدلت عليها أضواء اليوم وظلمة الليل:

تعالوا نردّ الرماديَّ عنّا

فقد بعثر الوقتَ فينا يبابا

وما كان فجرًا

---

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 15 _ 17.

(2) ينظر إبراهيم دملخي، مرجع سابق، ص 73.

(3) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 20.

ولم يكُ ليلاً

ولكنه كان..

عند اختلاط الخيوط

ضبابا [1]

وهناك من الباحثين من يربط بين اللون والزمان، ومدى دلالة كل منهما على الآخر حينما يقترنان في القصيدة، فهي دلالة سلبية، تحمل معاني الحزن والشعور بالعدمية، فيلجأ الشاعر إلى وصف المكان بألوانه (القاتمة، بسبب سيطرة حالة الحزن عليه)، تفريغا لمشاعره الناتجة عن الخوف من الزمن، لكن الزمن يظل هو المسيطر، ويظل ينبئ بنهاية الذات، وبمستقبل قاتم،تتلاشى فيه معطيات المكان الجميل، ذي الألوان الزاهية التي تدل على الحياة[2].

وتتأمل نبيلة في بكاء الأصيل، لترصد لوحة فراق الشمس للأرض، وخاصة البحر، فصوّرت درجات غيابها، لتبيّن الحالة الشعورية التي تتركها وهي غائبة، هكذا أغرقت عناصر الطبيعة في حالة تفيض بالمشاعر، وذلك في قصيدتها "عندما يبكي الأصيل" فتبدو لوحتها محمّلة برؤى الرومانسيين في تأملهم مشهد الغروب، تقول:

مالت ذوائبها

تُقبّلُ جبهة البحرِ

المضرّج بالأصيلْ

لّمتْ..

وخلّتْ..

بعضَ أطراف الخمارِ

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 73.

(2) ينظر ماجد قاروط، مرجع سابق، ص 120.

تأهُّبًا..

إذ دقّ

ناقوس الأفولْ

ورأيتها في بابهِ

وقفتْ تودّعهُ

وتسأله ليأذنَ بالسفرْ

الوجهُ محمرٌّ

ومُلتفٌّ بثوب الليلِ

إذ بانَ القمر

..

والبحرُ محزونٌ يُغنّي..

يا مَن حزمتِ سنا ضيائكِ

إذ عزمتِ على الرحيل..

ثوب الضحى زاهٍ

فلا تستبدليه

بحزن بردتك الأفولْ

مَن بعثرَ الشعر المذهّبَ

بين ساعات الصباح النائياتِ

وبين ساعات المساء؟! [1]

ورسمت نبيلة صورة أخرى تختلط فيها تدرجات ضياء الشمس، مع إضفاء أثر الأحاسيس في المشهد، على طريقة التشخيص، لكن هذه الصورة كانت عند الشروق:

---

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 37 _ 44.

واندلق الشفقُ

على عُرض بياض الفجْر

لكنْ غيرة قلب الشمس استعَرَت

فاحترقت آيات الطُّهر! [1]

مما تقدم، يتبين أن الشواعر احتفلن كثيرا بتلوين شعرهن بالألوان المختلفة، وكن حريصات على إبراز الكثير من المعاني عن طريق اللون، فالألوان تحمل دلالات نفسية واجتماعية خاصة، وهي دلالات غير اعتباطية، وإنما ترتبط بأسباب معينة، وهي متغيرة بتغير الزمن، والبيئة والثقافة... [2] وإن اختيار الشاعر للون دون غيره، وما يحمل ذلك اللون من إيحاءات، وجدة وطرافة، يفضي إلى إثارة إعجاب المتلقي، واقتناعه باختيار الشاعر له[3].

ثانيًا: علاقة المرأة بذاتها، وبالآخر:

ما هو مفهوم الذات عند المرأة، كما نقرأه في شعرها؟ وهل تصنع المرأة هالة حول ذاتها لا تسمح لأحد باختراقها؟ وهل تُعلي الشاعرة من ذاتها بوصفها (امرأة)، أم لأنها ذاتها هي وحدها؟ وهل تطغى النرجسية - كما يرى علم النفس - في تعاملها مع ذاتها، أم أنها تكثر من الأناْ بحثا عمّن يفهم هذه الأنا، بتقلبات حالاتها، واضطراب مشاعرها من آن إلى آخر، وانتكاساتها المتكررة جراء ما تجد من الآخرْ؟ هل يمكننا أن نرى الإلحاح على الأناْ في شعر المرأة نوعا من التقديم لحالها، وكتابةً لذاتها في كتاب مفتوح، كي يفهمها الآخرْ،

(1) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 91.

(2) ينظر مريم دراغمة، ألفاظ الألوان في اللغة: دراسة دلالية في علم اللغة الاجتماعي والنفسي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 1999، ص 56.

(3) ينظر موسى ربابعة، مرجع سابق، ص 39.

ويستطيع التحليق في آفاقها، والغوص في أغوارها العميقة؟... بمَ يمكننا أن نفسر تصالح نازك مع ذاتها في قصيدة 'الوصول' التي تقول فيها:

سأحب نفسي في ارتعاش ظلالها تحيا عصورْ

ملأى بألوان الخيالْ

وهناك في أحنائها ألقى الجَمالْ

وعوالمًا نجمية الإشراقِ مُسْكرة العطورْ

..

سأحبّ نفسي، في صفاء ظلالها أجدُ الصفاءْ

طال التغرّبُ والتلال تلوّنت بدم الغروبْ

لم يبقَ إلاّنا وآهات المداخن من بعيدْ

وكآبة الليل الجديدْ

..

يا صمتَ نفسي عُدتُ عدتُ إليكَ بعد سُرى سنينْ

ضاقت بتطوافي البحارْ

..

فافتح ليَ البابَ الأخيرا

دعني أمرُّ

...أنا وظلي ...[1]

هل يمكن أن نصفُ هذه الحالة بأنها نوع من تضخيم الذات؟ أم هو بوح بطريقة ما، يدخل فيه حب النفس المضمّخ بالحزن، والباحث عن الألوان والجمال والعطور...؟

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 367 _ 370.

- الضمير اللغوي:

أول ما تجدر الإشارة إليه في شعر المرأة، أننا نطالع ضمير المتكلم (المتكلمة) المؤنث، والإشارة إليه بالتأنيث، سواء أكان ذلك من حيث اللفظ، أم من حيث المضمون (صفات تختص بالأنثى، أومن أشيائها). في مقابل الضمير المذكر للمخاطب/ الرجل (الحبيب)، في حال ما كان الشعر في موضوع الحب.

ويمكن عدّ هذه الخاصية، الصفة الأولى الفارقة بين شعر المرأة والرجل، وهي أول ما يظهر لعيان القارئ، في حال ورود الضمائر. والأمثلة في هذا السياق عصية على الحصر، لكن قد يُغني ذكر بعضها على سبيل التمثيل، فمثلا تقول سعاد:

أيا سيّدي:

لا تؤاخذْ جُنوني

فإني بدائيةُ النزواتْ

وعشقي - مثلي - بدائي[1]

وهذه السمة لا تقتصر على القصائد التي تعبر الشاعرة، من خلالها، عن مشاعرها نحو الرجل، وإنما هناك قصائد تخصصها الشاعرة للأنا، إما معبّرة بها عن ذاتها ووجدانها بطريقة تلقائية، أو قد تتعمّد إظهار هذه الأنا المؤنثة، بصوت محتدّ متمرّد، تقول سعاد:

وأعرف أنهم زائلون

وأني أنا الباقية[2]

أو كما نطالع عند نبيلة في قصيدتها نساء، وإن كان صوتها هنا أقل حدة، وقد لا نلمح فيه نبرة التمرد، فهي تتحدث بتمهل وهدوء، جاعلة الخيرية في الحياة للأنثى، بصوت الحكيم الواثق:

---

(1) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 78.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ط1، منشورات أسفار (منتدى الأدباء الشباب)، بغداد، 1986. ص 17.

تنفستُ فجري وأطلقتُ روحي	وصغتُ أنين مخاضي غناءْ
سموتُ وقد حاصرتني الجراحُ	وعانق وجهي عنان السماء
أيا بهجة الروح فيّ اشرئبي	فإنا يليق بنا الكبرياء
ألسنا اللواتي ولدنَ الملوكَ	وأحشاؤنا ضمّت الأنبياء
وإنيَ أعز من الأرض شأنا	وأعلى ليَ الله فيها الثناء
أما جُعلت في حشاي الحياةُ	وفي جوفها يستقرّ الفناء؟ [1]

وهنا يبدو أن الشاعرة اختارت أسلوبا (كلاسيكيا)، بعيدا عن الأسلوب الشعري الجديد. وما يجعلني ألحظ ذلك ليس الشكل العمودي، الذي اختارته الشاعرة للقصيدة، مع أنه ساعد على إبراز ذلك، لكن هنالك ملامح موضوعية ومعجمية تشير إليه؛ فهي في البداية استخدمت أسلوب الحديث عن ضمير المتكلم(ة)، وهذا فيه ذاتية تواكب الأسلوب الجديد، وإن كانت لم تقصد ذاتها فحسب، وإنما فئة (الأنثى)، لكنها بعد ذلك تحولت إلى ضمير الجماعة "فإنا يليق بنا"، "ألسنا اللواتي.."، كما أنها لجأت إلى أسلوب الفخر بحمل (الرجال) بين الأحشاء، فهي غير متمردة على قيود المجتمع، ولا تشيد لذاتها برجا عاليا بعيدا عن الآخر، ولا تصرخ، ولا تحطم المفاهيم، وإنما تكتفي بإيراد أمثال تذكر بمناقب المرأة، وإن جاءتها من خلال الرجل، وليست نابعة من ذاتها. كما أن دخولها في مقارنات، كما فعلت في مقارنة نفسها بالأرض، يقلل من حجم قضيتها، ويجعلها قابلة للمحاجّة، وهذا بعيد عن النبرة المتمردة الجديدة، التي تجعل المرأةُ فيها ذاتَها عالما آخر، تنأى به عن المقارنات والمفاضلات، وإلا أدخلت ذاتها في "التشييء" الذي تفر منه. كما أن المباشرة في دخولها إلى الموضوع، واختيار عنوان "نساء"، وبهذه الصيغة (الجمع)، تبتعد بالقصيدة عن روح العصر. ومن الناحية المعجمية، تشعرنا القصيدة بالأسلوب القديم من خلال اختيار بعض المفردات والتراكيب،

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 90، 91.

مثل: اشربْني، وأنّى تسود نفوس الرجال؟، والإماء، ودنان النبيذ، وثغور الكؤوس، وإني الحنون وإني المصون.

وقد تأتي 'الأنا' المؤنثة، مخصصة بعض الشيء لتعبّر - باعتزاز بالغ - عن فئة محددة (من الفئات النسائية)؛ كقصيدتي 'كويتية'، و'أوراق من مفكرة المرأة الخليجية'، لسعاد الصباح. تقول في القصيدة الأولى:

إنني مثل البحيرات صفاءً

وأنا النارُ... بعَصْفي

واندلاعي...

يا صديقي:

الكويتية - لو تفهمُها -

نهرٌ من الحُبّ الكبير...

والكويتية إعصارٌ من الكُحلِ

أنا ألفُ امرأةٍ في امرأةٍ

وأنا الأمطارُ

والبرقُ..'[1]

والشاعرة في كل ذلك، تستخدم ضمير المؤنث باعتزاز، حتى إنها تُدخل الضمير المذكر ضمن 'أشيائها'،كما يظهر في النص الآتي:

'يا صديقي:

يا الذي يُخرِج من مِنديله ضَوءَ النهارِ

يا الذي أتْبَعُهُ حتى انتحاري

كم تمنّيتُ بأنْ تُصبحَ في يومٍ من الأيامِ

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، الأسطر غير متتابعة من القصيدة نفسها، ص،ص 23، 25، 28.

قِرطي.. أو سِواري.."[1]

وتقول في موضع آخر، مُعرّفة بنفسها في قصيدة "هويّة":

"يعرفُني الناسُ بكْ

فأنتَ عِطري الخُصوصيّ..."[2]

دون أن يعني ذلك تشييئها لحبيبها، وإنما رغبة منها في تأكيد ارتباطها بـه، فأشـياؤها، لها قيمة إنسانية، ولا تحمل أي صفة دونية.

لكنها أحيانا تلغي ذاتها، وتتماهى في ضمير الحبيب، الذي لا ترى وجـودا لهـا مـن دونه، أو خارج فلكه، تقول الصباح في قصيدتها "العالم أنت":

"فالقاراتُ أنتْ

والبحارُ أنتْ

وأنا أنتْ"[3]

وقريب من هذا قول نبيلة:

وإنـي حـين يظمـأ فيـك عـرقٌ	أصـبُّ الـروح علّـك ترتـويني
فـلا والله لـستَ شـقيق روحـي	ولا نـصفي اليـسارَ ولا يميني
ولكـن - يـا فـديتُكَ- أنـتَ روحـي	وإنـي إذ فـديتُكَ أفتـديني[4]

---

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 29.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ط1، دار صادر، بيروت، 1994. ص 131.

(3) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 72.

(4) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 99، 100.

ورغم أن الشاعرة تُلغي ذاتها أحيانا لتتماهي في ذات حبيبها، ترى ذاتها أحيانا متحققة، كما تريدها، بكل قوة وعنفوان، حينما تستمد كينونتها من حبيبها، هكذا تراها سعاد حينما تكون في حالة عشق:

حين تكونُ حبيبي

يذهبُ خوفي..

يذهب ضَعفي..

أشعر أنّي بين نساء الأرض الأقوى [1]

وإذا قارنا بين ضمير الأنا لدى سعاد، وضمير الأنا لدى نازك الملائكة، وجدنا من الاختلاف الشيء الكثير، فنازك في قصيدتها "ألغاز" ألغت كل الضمائر، حتى ضمير الحبيب الذي كان كالآخرين ولم يستطع الغوص في أغوار روحها، هنا تقول:

إذ ذاك يُحسّكَ روحي بعضَ الأمواتِ

ما سُمّي "أنتَ" هَوى، لم تبْقَ سوى ذاتي [2]

وفي رؤية للذات لنبيلة، تتفق فيها مع سعاد من جهة، تقول:

خذني لزمانٍ غير زماني

كي تصنع مني غيري

بَدّل تاريخي...

أفكاري...ناري

عمري... عصري

كريات دمي..

جينات أبي حتى الجد السابع

---

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 77.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 99.

واخلعني مني

وأعِدْ تشكيلي[1]

ثم تتفق مع نظرة نازك بعد ذلك مباشرة، ليس على أنها تعيش حالة اضطراب مع ذاتها، فالرؤى واضحة لديها، لكنها تُسلّم كل ذاتها لحبيبها، ولكن:

لكنْ...

حاذر أن تجمعَني بي

قبلَ ولا بعدَ التكوينْ

وارسمني عند وضوح الرؤيا

بالأبيض... والأبيض

فأنا ناصعةٌ أعماقي

وجهي لا يخضع للتلوين[2]

فهي لا تتنازل عن التمسك بصفة صفاء روحها ونصاعة قلبها، هذا هو الأساس في نظرتها إلى ذاتها، فهي لا تقبل مزايدة أحد في ذلك، حتى لو كان حبيبها.

وفي قصيدة "تُهَم"، تقول نازك إظهارا لقوّتها، وردًا على التهم، وإثباتا لذاتها:

أعيش حياتي كالآلهة

...

وأعشق ذاتي ففي عُمقها خيالُ وجودٍ عميقِ الظلال[3]

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 43، 44.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 44.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 180، 181.

وهي بذلك ظلت مُحافِظة على كيانها، منفصلا عن الكيانات الأخرى، لأن ألغازها عُلياً في عُرفها، وستظل خاصة بها، ولن يصل إليها أحد، ولن يتم لها التماهي مع أحد ما بقي هذا الانفصال والشرخ. والفرق بين نازك وسعاد ناتج عن فلسفة كل منهما، ونظرتهما لمفهومي الحب والذات، فالحب يحتاج تنازلا بعض الشيء عن الذات من أجل الحبيب، أما نازك فالذات عندها أولا وقبل كل شيء، أما القلب لديها، فهو مجهول على حد قولها (الديوان ص99).

هذا العُمق الذي يسكن في أغوار الذات، يجعل نبيلة ترفض توقف الناس عند القشور، وتعدّ نفسها نكرة إذا لم يصل أحد إلى حقيقة ذاتها، تقول في قصيدة أمارات:

وجهي..
مدموغٌ بالاسم
وموسوم بالعينين
ولون البشرة
تلك أماراتٌ
حين يعرّفني الناس بها
أغدو نكرة! [1]

ونبيلة تسمو بذاتها، في قصيدة كفي نصالكِ يا امرأة، عن أن تكون واحدةً من قائمة طويلة من النساء، يتهاوين أمام رجل مولع بعشق النساء، تقول لإحداهن التي تتهمها بالوقوع في حبه:

هل تذكرين؟
الشمسُ كانت وُجهتي
حين التقينا
والحب في أعماق نفسي

---

[1] نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 17.

كان ألحانا تغنّى

..

ما كان سيد مهجتي يومًا

ولم أرضَ انتسابًا

مرةً.. لإمائه

لا يا رعاكِ اللهُ

هو ليس يعنيني بذاتي

هو ليس يدري

من أكون من النساءِ

وكيف يهواني

الذي ما زال

لا يدري صفاتي؟! [1]

فهي صاحبة ذات متفردة، لا يشبهها أحد:

أرفض أن أغدوَ لؤلؤةً

في واسطة العِقد

يسبقني قبلُ ويتلوني بعد

فأنا شرف الفارس

في آخر معركة العمر

وأنا للنهر المجرى

والجريان[2]

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 79 _ 83.

(2) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 15.

وفي حديث نبيلة، مع نفسها، تجد لِذاتها انعكاسات في نفسها، ثم تلاشيًا فيها، تقول:

أنا امرأةٌ

أشرقت الشمسُ

على بحر نداي

وامتدت ما بين الميلاد الغضِّ

وسن الرشد

يداي...

كنتُ دخلتُ إليّ

فانعكست روحي

في صفحة وجهي

وتلاشت فيّ (1)

والذات عند نازك، ليست مقترنة بالضرورة، مع الآخر، فهي غالبا ما تصوّر ذاتها وحيدة، تدور في فلك الصمت المكبوت، والحيرة، واللامكان، واللازمان. أحيانا تكون جبارة متمردة، وأحيانا صامتة حيرى خائفة، تبحث عن السلام بلا أمل. تقول في قصيدة أنا :

الليل يسأل من أنا:

أنا سِرّه القلِق العميق الأسودُ

أنا صمته المتمرّدُ

..

والريح تسأل من أنا:

أنا روحُها الحيران أنكرني الزمانْ

أنا مثلُها في لامكانْ

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 13.

..

والدهر يسأل من أنا:

أنا مثله جبارة أطوي عصور

وأعود أمنحها النشورْ

أنا أخلُق الماضي البعيدْ

من فتنة الأمل الرغيدْ

وأعود أدفنه أنا

..

والذات تسأل من أنا:

أنا مثلها حيرى أحدّق في ظلامْ

لاشيءَ يمنحني السلامْ [1]

هكذا هي أناْ الشاعرة، تتراوح ما بين قلق، وتمرد، وصمت، وحيرة، وجبروت، وبحث عن السلام.. تخلق، وتدفن، في مفارقات تعيشها ذاتها بين القوة، والوهن.

ويظهر أن هذه هي جِبلّة المرأة، فبنت الشاطئ تعلق على أبيات أوردتها لفدوى طوقان، تمتلئ بالشجن، والشوق إلى المجهول، بأن ذلك كله من صميم وجدان المرأة الجديدة، في حيرتها بين الواقع والمثال، وطموحها إلى حلم بعيد بعيد، كلما دنت منه ألفته سرابا[2]. ونحن نقول أيضا:إن الشعر الحديث بعامة، لا يخلو من شيوع مثل هذه المعاني فيه، وتزداد هذه المعاني كثافة في تجربة المرأة التي تتنازعها مشاعر التمرد والانطلاق، فتصطدم من ثم بمواقف رفض، لا تقبل منها ذلك، فضلا عن فيض المشاعر، الذي تجده داخل نفسها، ولا تجد فسحة كبيرة لتعبر عنه، هذا إذا ما وجدت تلك الفسحة الضيقة.

---

(1) نازك الملائكة، ج 2، ص 114 _ 116.

(2) عائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 68.

ويمكن رصد استخدام المرأة ضمير الغائب، للجمع المذكر، فهذا الضمير يشكل فئة المجتمع والقبيلة، وهي فئة ترفض الاعتراف بوجود فئة "النساء المبدعات"، وتفرض عليها سلسلة من المحرمات، حتى تجد الشاعرة نفسها أمام مجموعة من المحظورات "التابو" أصبحت تدور حولها معظم حياتها. يظهر ذلك في قول سعاد الصباح في قصيدتها: "فيتو على نون النسوة":

"يقولون:

إن الكلام امتيازُ الرجالِ.."[1]

وبعد مجموعة من طروحاتهم، حول ما ينبغي للشاعرة (بوصفها أنثى، بل للإناث جميعا)، أن تتوقف عنه، وردودها المتفاوتة في حدّة النغم، تصل إلى النتيجة:

"وأعرف أنهم زائلونَ

وأني أنا الباقيةْ.."[2]

يلاحظ هنا مدى اعتداد الشاعرة بضميرها المؤنث، كاسِرةً كل القوالب القديمة البالية، فهي تقلب الموازين (غير العادلة) التي تنفي كيانها، بإزالة ذلك الضمير (الطاغية)، وتثبت مكانه ضمير "الأنا" المؤنث، ولا تكتفي بذكره مرة واحدة، بل تؤكده: "أني أنا"، مُسبغة على هذا الضمير صفة البقاء.

وعندما تتحدث عن "الأنا" تحاول إبرازها بصفات أنثوية قوية، لكننا نلمح فيها الضعف الأنثوي، الذي تحاول الشاعرة التستّر عليه، بإثبات عكسه:

"أيها السيد...إني امرأةٌ نفطيةٌ

تطلع كالخِنجرِ من تحتِ الرّمالِ..

تتحدّى كُتُبَ التنجيمِ

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 12.

(2) سعاد الصباح ، فتافيت امرأة، ص 17.

...

إنني فاطمةٌ..

أصرُخُ كالذئبة في الليلِ[1]

ودليل ذلك، أننا لو تابعنا التأمل في القصيدة نفسها، لوجدنا الشاعرة تستسلم ل (سيّدها/ حبيبها)، فتقول:

أيها السيدُ: ماذا بمقاديري فَعَلتْ؟

لم يعُدْ عندي انتماءٌ غيرَ أنتْ..

إنك القومية الكبرى التي تربطني

وتعاليمُكَ - يا مولاي -أحلى ما قرأتْ

..

أيها المحتلّني شِبرًا فشِبرا..

..

أيها الحاكِمُني من غير قانونٍ..

ومن غير شرائعْ

..

أيها المالكُني...

من غير أوراقٍ.. ومن غير شُهودْ..".[2]

لتتحوّل في النهاية، بعد أن ألقاها الهوى بين يديه، إلى "فتافيت امرأة"، بكل تسليم ورضوخ للحبيب، بعد بداية "المرأة النفطية" القوية، التي تشق الرمال.

---

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 30، 31.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص، ص 32، 33، 34، 36.

ولو ربطنا البداية بالنهاية، ثم بالتركيب الغريب لإضافة الشاعرة ياء المتكلم إلى الاسم المعرّف بأل، قد يتضح لنا سبب ذلك التركيب الغريب، أو في الأقل، كما يتراءى ذلك للباحثة. فالإتيان بنُون الوقاية في الاسم، وهي تتصل أصلا بالفعل المتصل بياء المتكلم، يوحي بشيء من إثبات ضمير الأنا، الذي لم يجد محلا إلا أن يكون مضافا إليه، فكأن النون تظهره أكثر للعيان، انسجاما مع البداية التي انطلقت منها الشاعرة بقوة النفط المتدفق من تحت الرمال. ثم لأنها كانت تتجه نحو التهاوي في سلطة الهوى، ظلت تخاطب حبيبها مُعرّفة إياه بأل التعريف، لتُظهر أن الغَلَبة له. فتعابير: "يا محتلي، ويا حاكمي، ومالكي.." لا تُظهر هذه المفارقة التي أرادت الشاعرة إظهارها، وتُجاذبها ما بين قطبَي: ذاتها، وذات الحبيب. وقد اختارت إعلاء ذاته هو، في النهاية.

ورغم أن الباحث أحمد مختار عمر جمع من الإحصائيات والدراسات ما يشير إلى أن المرأة تهتم بمعيارية اللغة[1]، إلا أنه لاحظ أيضا أن هناك من يرى أن المرأة تميل إلى الابتداع، والخروج على اللغة المألوفة[2]. لذا، يمكننا عدّ هذا الخروج الذي قامت به الشاعرة، من باب الابتداع اللغوي، وليس بالضرورة لأنها تريد إثبات قدرتها في الخلق والتجديد وإضفاء الحيوية على نصوصها، وإنما قد تكون ضرورة معنوية، ارتأت أنها ستقوي من تعبيرها، فظلت متشبثة بالنون، لعلها تكسب كلامها دلالة صوتية، تعود بالذاكرة إلى صوت الأنا، رغم وجود ضمير المتكلم بعدها مباشرة.

إن اللعب بالكلمات هذا، من خلال صراع البقاء ما بين الضمائر اللغوية، يؤكد أن للشاعرة قضية، وهي قضية صراع الأنثى، وكفاحها الطويل، لانتزاع الاعتراف باستقلالها الأنثوي، أو بالأحرى، بوجودها الأنثوي. فمثل هذه القضية لا يتطرق إليها الرجل، وإن ورد ضمير الغائب عنده، فإنه سيعني فئة العدو مثلا، أو فئة تختلف معه في وجهة نظر ما.

(1) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 108.

(2) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 123.

وإن كان مدافعا عن المرأة، متعاطفا معها، فلن يتحدث بهذه اللهجة المتوهّجة، لأنه ليس هو صاحب القضية، وإنما متعاطف معها، كما أنه لن يستخدم الضمائر بهذه المدلولات.

لكن على الرغم من ملاحظة أن المرأة (الشاعرة)، عموما، تسعى إلى إبراز ذاتها، وتحاول الانشقاق والظهور، لتعطيَ نفسها ضميرا منفصلا، ذا كيان مستقل، تظل ثمة عوامل، أهمّها: عاطفتا الحب، والأمومة، تشدّها نحو إنكار الذات منفصلةً، وإلى التماهي في مَن منحَتْه تلك المشاعر الصادقة.

- وقفة مع الذات:

تقف نازك مع ذاتها، وتحاول كشف ماهيتها، وقد استخدمت المرآة في قصيدة "وجوه ومرايا" وسيلة لذلك، وحين نقرأ القصيدة نشعر أن صاحبتها مصابة بانفصام في الشخصية، بسبب ما يطالعنا من بعض العبارات، مثل: "آه لو كان للوجود وجود"، ووصفها للحياة بأنها "امتداد للانهاية، لا يبدأ لا ينتهي، فأين المفر؟"، و"لقّبوني (أنا) ولم يُفهموني ما أنا، ما وجوديَ المُكفهرّ"، ومثل بعض الأسئلة: "أنا ماذا؟" "فماذا أُحسُّ؟ ماذا أريدُ"، "لِمَ لا أستطيع أن ألمس الذات؟"، "وثم ماذا! أمُدّ كفي في شوق عميق، فلا أعانق ذاتي"[1].

ثم إننا نشعر (صوتيًا) أن ثمة صوتين لشخصين: هي، وذاتها المنعكسة في المرآة. وقد تحقق ذلك من خلال تكرار الشاعرة لبعض الكلمات بشكل متتابع: الفراغُ الفراغ/ السكوتُ السكوت/ الظلامُ الظلام/ هذه هذه/ صدمةٌ صدمة.

ويلاحظ القارئ أن القصيدة كلها محاولة من الشاعرة لتصوير الذات، بكل ما علق بها من غبار الحياة وظلمها، فحولّتها - من زاوية نظرها - إلى كيان مسخ، وقد احتاجت إلى المرآة التي تعكس كل ما يسقط عليها، على حقيقته، وبكل شفافية وصفاء. وقد توصّلتْ إلى أن "الفقاعة السوداء" هي التي طغت على ظمأ نفسها، وتوق روحها إلى "شعاع مسلسل من

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 162 _ 165.

ضياءْ. وهنا نجد توظيفها لحاسة البصر واللون بشكل رئيس، لأن القصيدة ترسم لوحة شكلية مرئية بالأساس، وليست صوتية، ترسم فيها الشفافية والوجوه والألوان والضياء والظلام...

إن مثل هذه الوقفات، مع الذات، تعبر عن ذوات الإنسانية كلها، ولا نكتفي بأن نقول: إن ذات نازك متفردة بذلك، فكل منا عليه أن يرى ذاته بخالص الشفافية، وأن ينفض عنها ما علق بها. إن مثل هذه التجربة، كما ترى ذلك بنت الشاطئ في تقييمها لشعر نازك، الذي يحلق في أفق الإنسانية، يجعلها تحكم على ذات نازك بأنها اندمجت في الذاتية الإنسانية، فما عاد يسهل أن تميز بينهما، أو تفصل إحداهما عن الأخرى[1]. وما كان ذلك إلا لأن الشاعرة تنطلق من مشاعرها الإنسانية الملهمة المرهفة الصادقة، ومن معاناتها وارتباطها بتجارب الحياة، وتكشف الأمور أمام ناظريها.

ونبيلة وقفت مع نفسها، بعد أن زارها طارق الخوف والوحدة، وشعرت بأنهما أخذا العمر، وتركاها في حالة من الحزن والبكاء، فرجعت إلى نفسها، فتجلت لها بعض الأمور في هذه المكاشفة:

قد حدّثني يومها نفسي كثيرًا..

نازعتني يومها نفسي كثيرًا..

ما اتّفقنا..

كان أصعب ما يكون بيَ الصراعْ..

فأنا أعاني جَوْرَ خصمي..

وأنا لنفسي ذلك الندّ العنيدْ..

مَن قرر الإفلات من نهْيي وأمري..

حتى انفصلتُ عن الذي هو ليس غيري..

---

(1) عائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 98.

وقتها .. ودّعتُ نفسي

ومضيتُ وحدي في الظلامْ

وبحثتُ في كل الأماكن عن مكانْ..

حتى وجدتُ هناك في أقصى مكانٍ لي مكانْ.. [1]

- علاقة الشاعرة بالآخرين:

خصصت نبيلة قصيدتها "في مدخل الصمت" لوصف مشاعرها تجاه والدها، مركزةً في خطابها له على ما يثير شجنها، من الصمت والهمس والمناجاة والحزن والحنين. كما ركزت على تلك الحميمية البالغة في العلاقة الأبوية المقدسة، فقالت:

فافتح ذراعيك

خذني إليك

وهدهد فؤادي قليلا

فإما احترقتَ بأنّات صمتي

أصخْ يا أبي

لنشيج الوجيب

لتموز أغنيةً

خطها العمر بين السطور

فأوله كان ذكرى لقاء

وآخره مهلة للعناق الأخير

..

وحضنك مهداً

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 56.

على مرج صدرك

بي يا أبي حاجةٌ للبكاء

..

يا أبي

أحبك جمّا

أحن إليك كثيرا

وما زال صوتك همس النجي

وما زال وجهك طيف الحبيب [1]

وفي خضم أحزانها في قصيدة "هاج الغضب"، التفتت إلى أبيها، ونسبت إليه الفضل في قوة إرادتها، فهو معلمها الأول، لتبين كم تحتاج المرأة إلى أبيها طوال حياتها، فهو الحاني، وهو المرشد، وهو الصدر الذي تهوي إليه حينما تتقطع بها السبُل، فها هي تتمسك ببضع كلمات قالها لها، ولم تنسَها:

هذا أبي...

ابيضّت عليّ عيونهُ...

وبكت بعينيه المهابةْ...

يا والدي...

صبرًا...

فقد علّمتَني..

العبء مالم يقصم الأكتافَ

يُكسبها صلابةْ.. [2]

---

(1) نبيلة الخطيب،عقد الروح،ص61 _64.

(2) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 29.

وتغرق نبيلة في ذكرياتها مع أبيها، فهو مرشدها، وهو الذي غرس الخيال والروح الحالمة فيها، تقول:

كان أبي يحملني بين ذراعيه

يزرع نجمًا في رأسي

كان يعلمني لغة

لا يفهمها إلا سكان الغيم

..

ويرصع عمري

من حضن المهد

إلى التابوت [1]

واحتلت الأخت مكانة عند نازك، أفصحت عنها في قصيدة إلى أختي سها، تمثلت في العلاقة، التي جاءت على هذا النحو:

هيّا معي تتبسّم الدّنيا إذا أنتِ ابتسمتِ

ماذا يُثير أساكِ ما دُمنا نظَل، أنا وأنتِ؟

..

أختاه هاتي كفَّكِ اليُمنى فقد حان المسيرُ

المجدُ يصرخ يستحثّ خطاكِ والحلْمُ الكبير

لا، لا تخافي أن تُخادعَكِ الرؤى إن أنتِ جئتِ

فالليلُ يَعرفنا ونحن معًا نَظَل أنا وأنتِ

..

أختاه لا تبكي على الماضي سدًى ما قد بكيتِ

(1) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 5، 6.

لن يرجع الماضي وإن نُحنا عليه، أنا وأنتِ[1]

بكل هذا التفاعل الشعوري، تشارك نازك أختها التجارب والأحزان والبكاء على الماضي، في علاقة حميمة، هي أقرب ما تكون إلى حديث الشاعرة إلى ذاتها، بسبب هذا القرب العاطفي بينهما.

كما عبّرت نازك عن مشاعرها تجاه أمها في قصيدتها "ثلاث مراث لأمي"[2]، وفيها وصفت شدة الحزن، الذي تعايشت معه من شدة إطباقه على نفسها، فلم تتوجّه فيها بالخطاب إلى أمها على الطريقة التقليدية، التي تسلك وصف التفجع والحزن بما هو مألوف[3]، وإنما عبرت عن صدق مشاعرها وحزنها جراء حادثة فقدها، مستغلة هذه المناسبة للحديث والتغني بالحزن الملازم لحياتها، والذي شكل رفيقا لها، تجد في وصف شدة وقعه عليها، متنفسًا لها أيضا.

وكذلك تظهر علاقتها الحميمة بعمتها، التي عبّرت عنها في قصيدة "إلى عمتي الراحلة"[4]، وفيها عبرت عن شدة حزنها بفقد عمتها، التي يبدو أنها كانت قريبة إلى روح الشاعرة، فاستوقفها الموت من شدة أثر فقْدها.

وبيّنت أيضا علاقتها بابنة عمّها "ميسون"، التي ذكرت في مقدمة ديوانها "شجرة القمر" أنها نسجت قصة القصيدة لها. وقد خصصت لها قصيدة في نهاية الديوان نفسه، عنوانها "إلى ميسون"، هذا بعض مما وصفتها به:

كنتِ لي أنتِ كوكبًا مُخمليَّ ال　　　لمسِ يشالُ نبعَ عطرٍ وضوءِ

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ص 297 _ 299.

(2) ديوان نازك، ج 2.

(3) روز غريب، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص 152.

(4) ديوان نازك، ج 2.

كـان لـي مـن بريـق عينيـكِ لـونُ ال ... قمـــرِ اللَّـــدْنِ في ليـــالي الـــدفءِ

كـــان وحُبـــي حكايـــةٌ منـــكِ فيهـــا ... من شذى الورد ألف شيءٍ وشـيءِ [1]

ثالثًا: المشاعر في شعر المرأة:

- الحزن:

تعددت تفسيرات الباحثين لظاهرة الحزن، التي تلـف مظـاهر حيـاة المـرأة في معظـم شعرها، ومما ثبت من معظم الآراء، ومن قراءة شعر المرأة نفسه، نجد أن هذه الظاهرة تفرض نفسها بقوة على شعر المرأة.

إن الحزن هو أحد أبعاد ثلاثة، عدّها الغذامي أساس شكل القـصيدة الحـرة، وتلـك الركائز عنده هي: "الحكاية بوصـفها فعـلا مـن أفعـال الحمـل والـولادة، أي الإبـداع بمعنـاه الأعمق، وبالحزن بوصفه قيمة دلالية جوهريـة، تجعـل النـسق أكثـر غوصـا علـى المكبـوت الإنساني، وبالتالي فإن القصيدة، بوصفها أمّاً ورحما ولودا، تصبح هي القيمة النسقية للإبداع الحر"[2]. هذه الأبعاد بكليتها ترجع عنده من منطلـق الأنوثـة، وهـي في الوقـت ذاتـه محطِمـة لعمود الفحولة، الذي قام عليه قرونا عديدة.

ويظهر البعدان الأولان مندمجين، في ما استشهد به من قول السياب(الديوان 319):

أفتذكرين؟

أفتذكرين؟

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 573، 574.

(2) عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 47.

وفي إرجاع الغذامي القضية إلى جذورها القديمة، توصل، من خلال دراسة غرونباوم، الذي ربط فن الرثاء بأصل نسوي لارتباطه بأناشيد النواح النسوية، إلى أن نسوية الرثاء لن تأتي من كونه فنا تقوله النساء، وإنما تأتيه الصفة من كونه فن المشاعر المكبوتة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن[1]. وهذا مرتبط بالنساء بحسب رأيه. حتى إن الغذامي جعل الحزن الدلالة الأبرز على تأنيث القصيدة مضمونيا[2].

ويرد بعض الباحثين أسباب ظهور المرأة قديما، في فن الرثاء، إلى الأحداث التاريخية، من معارك وفتوحات، كانت تسفر عن سقوط ذويهن في كل واقعة، فكانت مشاهد متكررة في حياتها، وتشكل واقعا معيشا بالنسبة إليها[3]، لكنها تعبر عن مرحلة محددة، كما أن ذلك لا يعني أن الرجل لا علاقة له بفن الرثاء، وأنه مقصور على المرأة فقط، ولكن الذي حصل أن الثقافة حصرت المرأة في هذا الفن، وألقت بنتاج المرأة، في غير هذا الفن، في الظل، ولم تُيسّر تداوله، وجعلته عليها محرما.

لكن في الشعر المعاصر، قد يكون الحزن حل محل الرثاء، هذا الحزن الذي يتخذ طابعا فلسفيا أحيانا، نشعر معه أنه ملتصق بالمرأة أينما حلت، فقديما كان الرثاء، والآن الحزن مجردا (مع ملاحظة أن الشعر المعاصر لا يقسم الأغراض الشعرية على ما سارت عليه في القديم). فضلا عن أن الحزن لا يستقل بقصيدة، وإنما هو مبثوث في ثنايا القصيدة.

وإن كان موضوع الحزن المقصود لذاته أصبح يشكل ظاهرة في الشعر العربي المعاصر بعمومه، ومحورًا أساسيا فيه[4]، فإن الغذامي يرى أن الحديث عنه حصريا، واتخاذه موضوعا خاصا في الشعر، لم يكن ذا بال، وكان مهمشا لا يُلتفت إليه، إلى أن جاءت

(1) عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة، ص 53.

(2) ينظر عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة، ص 54.

(3) عصام كامل، مرجع سابق، ص 33.

(4) ينظر عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 352.

القصيدة الحرة، فحررت هذه الدلالة من إسارها[1]، وهو يسلم بقضية أن رائدة القصيدة الحرة امرأة، فالحزن إذن، بوصفه موضوعا شعريا خاصا، يتعلق بها، ويلتصق بها، وغير كثيرا في مفاهيم الخطاب الشعري، إذ أكسبه "منظورا جديدا كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني"[2].

وهو لا يدّعي أن المرأة هي التي اكتشفت موضوع الحزن بالإطلاق، فلا ينفي الحزن الذي تغنى به الرومانسيون، والذي صنّفه على وفق الحزن البسيط، الذي يتبع المراثي التقليدية، والحزن الرومانسي. ويأتي عنده في الدرجة الثانية الحزن المركب، الذي يأتي فيه الحزن من داخل النص، فتتطور صناعة الحزن – على حد تعبيره –، ثم الحزن العضوي، الذي يكون الحزن فيه أصلا وأساسا، ومعنى مطلوبا محبوبا غير مكروه، يتطور فيه الحزن، ويصبح مادة للاحتفاء بها...[3].

هناك من الباحثين من يلجأ إلى التفسير القائل بأن المرأة تكتسب بطبيعتها الأنثوية صفة النرجسية [4]، ما يجعلها تركز النظر إلى ذاتها، لكن هذه النرجسية إذا زادت عن حدها، أصبحت المرأة منطوية على نفسها، ويزيد شعورها بالوحدة والشعور بالظلم، والشكوى[5]، كما أنها "تفسر لنا انصراف الشواعر عن الواقع الضيق، وتحليقهن بأحلامهن وآمالهن في عوالم فسيحة من الأوهام والخيالات والتهاويل الجميلة البراقة"[6].

وهذا القول يتضارب مع آراء باحثين آخرين، مثل الباحثة شيرين أبو النجا، التي ترى أن المرأة تكتب الواقع في أدبها، ولا تحلق في عالم الخيال، وهذه سمة من سمات أدب

---

(1) عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، مرجع سابق، ص 57.

(2) المرجع نفسه، 57.

(3) ينظر عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 54 _ 57.

(4) بحسب زكريا إبراهيم، سيكولوجية المرأة ص 83. عن رجا سمرين، شعر المرأة العربية المعاصر(1945_1970)، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، 1990،، ص 118.

(5) ينظر شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 118.

(6) رجا سمرين، مرجع سابق، ص 118.

المرأة، وهذا يُعدّ من المآخذ التي تؤخذ على المرأة؛ لذا كانت أحد الأسباب التي دفعت ببعضهن إلى التخلي عن تسمية أدبهن ب'الأدب النسوي'، بالإضافة إلى الأسباب، التي تم ذكرها في موضعها .

لكنني أفضّل الوقوف في المنطقة المتوسطة بين الرأيين، فالمرأة في شعرها – ومن خلال دراسة النصوص، وكما يظهر من خلال الدراسة الحالية – تقول الواقع، من وجهة نظرها، بغض النظر عن سوداوية النظرة، بسبب الواقع البائس الذي تعكسه، وفي الوقت نفسه، تحلق في أفق الخيال، ولا تتوقف أحيانا عند حد معين، فلا يعيب شعرها أنها تصور فيه الواقع، ولا يؤخذ عليه التحليق في عالم الخيال، فلا مفر لها من هذين السبيلين، فلماذا يؤخذ عليها الطريق الذي تسلك أيا كان، فمثلها مثل الرجل، لكنها في واقعها وخيالاتها، تنطلق من منظورها هي، ومن زاوية نظرها هي إلى الأمور.

والشاعرات المعاصرات يكثرن من التعبير عن الألم، واستعذابه وتقديسه، وقد يرتبط ذلك بطبيعة حياتهن البيولوجية التي يتعرضن فيها إلى كثير من الآلام والمتاعب. كما أن الشعر النسوي مشوب بالعاطفة، التي تحل فيه مكان العقل والمنطق[1]. ويمتلئ كذلك بالأحاسيس والمشاعر، التي تدل على عدم رضا النساء بالحياة في عالمهن، والقلق الدائم من المجهول[2]. والمرأة ترحب بالألم ورموزه، وتنشأ عن هذا الترحيب، علاقة راسخة بين المرأة والحزن[3].

وتردّ بنت الشاطئ سبب انتشار ظاهرة الحزن في شعر المرأة، إلى ذلك الصراع الذي كابدته في عصور حياتها المختلفة، من دون أن تضع نهاية لذلك الصراع، وإن كانت هي تمثل إحدى بوادر اجتيازه، لكنه سيظل مطبقا على المرأة، ولن تخرج من القمقم الحريمي، الذي

---

(1) ينظر رجا سمرين، مرجع سابق، ص 120.

(2) ينظر رجا سمرين، مرجع سابق، ص 121.

(3) ينظر أنور الجندي، أدب المرأة العربية، عن عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 139.

وُضعت به بين عشية وضحاها، لذا، يظل الحزن مشوبًا بنكهة التمرد والانفجار، اللذين يسيطران على معظم شعرها، بل معظم نتاجها الأدبي[1].

وقد أعلنت نبيلة الخطيب عن هذه الحالة، بشكل صريح، إذ قالت في قصيدة رائية المواجع:

أتلُ المواجعَ قد أعلنتُ نافلتي ... من البكاء وأوجاع الحشا كُثُر [2]

إن المتتبع لشعر الشواعر، لابد له أن يلاحظ أنه شعر يكثر فيه تردد كلمات النواح والبكاء، مما لا نظير له في شعر الرجل؛ لأن هذه الكلمات ذات صلة بتكوينهن ومشاعرهن أكثر من صلتها بالرجل[3].

وهي لم تصل إلى هذه الحالة، إلا بعد تكتّم ضاقت به نفسها:

أستمهلُ الصبرَ في نفسي فيخذلها ... وأكتم الحزن في قلبي فيختمرُ
ما عُدتُ أقوى، فمَن في عينه رمَدٌ ... وطبّق الجفن لا يُرجى له نظَر [4]

وكل ذلك بثته في قصيدتها الحزينة رائية المواجع، فوقفت أمام مفاصل كثيرة في الحياة، بدءًا من ابنَي آدم، فظلت تتأمل وتستحضر الحِكَم.

وعند نازك الملائكة، يكاد يكون الحزن هو الموضوع الأول، الذي تتغنى به في شعرها كله، وإذا تصفحنا دواوينها، فلا نعدم أن تبتل أيدينا بدموع بكائها، وتمتلئ أسماعنا بأنين آهاتها، وتسودّ الآفاق أمام أحداقنا من ضبابها ولياليها الحالكة، من هنا وهناك، بين الأسطر

---

(1) ينظر عائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 55.

(2) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ط1، دائرة المكتبة الوطنية، 1996. ص 8.

(3) عزة محمود، الشعر النسوي المعاصر، (صحيفة الأهرام 14/11/1994)، نقلا عن احمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 98.

(4) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 8.

والصفحات..فهو متداخل في كل المناسبات والخلجات التي تنتباها، وفي تقلبات نفسها. ويعلل أحد الباحثين ذلك: "ربما تكون غزارة الحزن عندها عائدة إلى ما يرافق نفسية المرأة العربية من انضواء تحت قواعد اجتماعية وإنسانية معينة، لا يمكن أن تتلاءم مع انطلاقة الشاعر، الذي يرفض كل القيود"[1]، إضافة إلى "الحساسية التي يتميز بها الشاعر عادة"[2].

والحزن لدى نازك مرتبط بالذكريات، التي فيها تذكُر لحب بائد لم يبق منه إلا الآهات:

تدفعنا الآهات والأحزانْ   وما لنا مأوى

ياليتنا نظفر بالنسيانْ   أو نُمنَحُ السلوى [3]

كما يسيطر على نازك الشعور بالحزن، عندما تقف وقفة المتأمل في ما حصل لها طوال سنيّ عمرها، وتصاب عندئذ بخيبة الأمل، فأهم ما تملك الزمن. والعمر ضاع سدى، يظهر ذلك جليا في قصيدة "جامعة الظلال":

أخيرا لمستُ الحياةْ

وأدركتُ ما هي، أيُّ فراغٍ ثقيلْ

أخيرا تبيّنتُ سرّ الفقاقيعِ واخيبتاهْ

وأدركتُ أني أضعتُ زمانا طويلْ

ألمّ الظلال وأخبط في عتمة المستحيلْ

ومرّ عليّ زمانٌ بطيء العبورْ

دقائقه تتمطّى مَلالاً كأنّ العصورْ

هنالك تغفو وتنسى مواكبُها أن تدور[4]

---

(1) جورج طراد، الحلم والحزن في الشعر العربي المعاصر، مجلة آفاق عربية، العدد 6، د. ت، ص 56.

(2) جورج طراد، المرجع السابق، ص 56.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 66.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 101، 102.

ويثير حزنها كثرة ورود فكرة الموت على تفكيرها، فهي بين عَدّ نفسها ميْتة، وميّتة عن قريب، لذا يظل اليأس من الحياة مسيطرا عليها. لقد صورت نازك في كثير من قصائدها يأسها من مجتمعها (الواقع)، الذي كان ضد قيم الشعر "النظيفة" التي ترنو إليها، لذا، كانت تلوذ بالعزلة، وتنتظر مخلِّصًا، لم يكن ليأتي، فكانت تنتظر كثيرا، وتصور الزمن "البطيء" مرارًا، فلا يُحدث الزمن أي تغيير مرجوّ، فتؤول نهاياتها غالبا إلى انفصال وموت ونأي وانتفاء الكيان وخيبة أمل...[1].

وفي قصيدة "أجراس سوداء" تكرر عبارة "لِنمُت"، كما تدور حول معاني الموت، والانتهاء، والليل، والسواد..فمثلا تقول:

وفراغ الآهات أثبت أنّا	قد فرِغنا من دورنا وانتهينا
ودويُّ الأجراس ينذرنا أن	ا انتهينا من دورنا المحموم
ولماذا نبقى هنا؟ أسمعُ المو	تَ ينادي بنا فلِمَ لا نجيب؟[2]

ويذهب أحد الباحثين إلى إرجاع سبب الحزن عند المرأة العربية المعاصرة، إلى العزلة الروحية التي تعيش فيها، ورفض أدواء المجتمع، كما أنها، بطبيعتها النفسية، تتميز برهافة الأحاسيس، فتظل نفسها دائمة الاضطراب، باحثة عن السعادة التي يستحيل تحققها، لتصل أخيرا إلى تمني الموت بعد اليأس من المحاولات[3].

وفي "جنازة المرح" تردد ذكر القتيل الذي تريد التخلص من جثته، ويبدو أن هذا لون من الأقنعة التي تختبئ الشاعرة وراءها، لتستخدم كل ما يقوم به القاتل من أدوات، وما

---

(1) ينظر بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 10، 11.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 106 _ 108.

(3) ينظر رجا سمرين، مرجع سابق، ص 121، 122.

يحتاج من أجواء، والقتيل الذي تتحدث عنه قد يكون قلبها أو وجدانها، الذي انطفأ مع الزمن. وقد حرصت على إسدال الستائر عليه، من أجل أن تحصل على الظلام الذي يخفي الجثة، وظلت تهرب من الضوء كالقاتل. وصوّرت الظهيرة بالإنسان الحاقد، التي تُخيفها ملاحقته في صورة مطاردة حقيقية:

يطاردني صمتها السرمديّ	ويُكتّبُني لونُها الراسب
أمامي القتيل وخلفي الظهير	ةُ، ياللمطاردةِ المؤلمة [1]

ثم أخذت تتذكر بسماتها وضحكاتها، التي لم يعد لها أثر، فهذا القتيل لم يُبق مكانا للمرح.

إن المرح والضحك، والحزن والمآسي، والمشاعر الأخرى، التي تعبر عنها نازك، ووقفاتها التأملية في الوجود، تتجاوز السطح، لتغوص في الأعماق الموغلة في حواء[2]، بل في أعماق أعماق الإنسانية عموما. وتضيف بنت الشاطئ: "والحزن الذي يسيطر على شعر نازك، أصيل في حواء الموءودة، والشجن المر، الذي ينضح به كأسها، ليس إلا ميراثا طبيعيا من أمهات لنا وجدّات، غيرت عليهن قرون، وهن مهدرات المشاعر، مهدرات الوجود العاطفي، إلا على النحو الذي أراده لهن الرجال"[3].

وقد يكون الحزن حالة تتردد على الأنثى من حين لآخر، فهو يلاحقها دائما، لذا تبحث عمن يخفف عنها ذلك، تقول سعاد الصباح لصديق تتمنى أن يعرف ما تريد الأنثى، وما تحتاج إليه:

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 151.

(2) ينظر عائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 62.

(3) عائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 70.

وطموحي هو أن أسمع في الهاتف صوتكْ..

عندما يسكنني الحزنُ..

ويُبكيني الضجرْ..

..

فأنا محتاجة جدا لميناء سلامْ [1]

وقد تختلط لديها مشاعر الحزن بمشاعر أخرى، قد تكون مضادة كالفرح، أو بشعور تفتقده المرأة كثيرا، وتبحث عنه كالحنان، كلها تتمثل لها مع الحزن، الذي يطاردها دائما، تقول نازك:

يا لذةً حزينةً، يا قُبلة الإبَرْ

..

أهواك يا سهرْ

يا لُمعة القمرْ

في عمق مرآة دموعي، يا رؤى النظرْ

..

يا فرحة الدمع، ويا قساوة المطرْ

..

يا مُمطر الأحزان والأفراحْ

إلى حبيبي في أراجيح من الزهَرْ

وحول وجهينا الحزينين السماوات ارتمتْ

..

وأدمعي العذبة لي رفيقةُ السفرْ

---

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 21، 23.

وبسمةٌ شاحبةٌ على فمي، ودمعةٌ خرساءْ

..

طفلان سهرانانِ ضائعانْ

يلملمان الدمعَ والأصداف عند شاطئ البحَرْ

طريقُنا الساهرُ مزروعٌ بورد الحزن والحنانْ [1]

أكاليلُ الزهور ذوَتْ سوى زنبقة الأحزانْ [2]

جعلت للأحزان ورودا وزنبقة، لشدة تعلّقها بالحياة، لم تذوَ كباقي الزهور، وجعلت الدموع عذبة وفرِحة، لتُظهر أنها في كل الحالات تختمر مشاعرها بالحزن، وأنها في حالة الحزن أيضا تختلط عندها المشاعر وتتقلب تقلبا عجيبا، لتُنبئ عنْ صفة، تكاد تكون ملاصقة للأنثى، وهي تذبذبها بين المشاعر المختلفة، في الآن نفسه، وتأثرها بالمواقف المختلفة، لتنعكس على مشاعرها، وتترك أثرا بالغا فيها، خاصة الأنثى، التي تمتلك مشاعر مرهفة جدا، ذات حساسية عالية.

وهذه وقفة للشاعرة نبيلة الخطيب أمام القمر، حين اكتملت دائرته، وهو يملأ الدنيا ضياء من لجين وجهه، في مشهد يبعث على الفرح والسعادة، لكن الشاعرة لم تنظر إليه من هذا الصعيد، وإنما عدّته مشهدا يبعث على الاعتبار والتفكر مع لسعة من الحزن، من منطلق إيماني زاهد، يتفكر في النعم، وما وراءها من تقصير البشر في شكرها، وتقديرها كما يجب، تقول في نُور على نور:

رقّ الفؤادُ وطرفي في الدّجى دمَعا   لما رأيتُ جمال البدر قد لمعا[3]

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 47 _ 54.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 76.

(3) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 7.

وتصف نبيلة، في موضع آخر، شعور الأنثى، التي يتلاعب أحدهم بمشاعرها، فينقلب الحب آهات وأوجاعا تمتص عروقها، تقول لإحدى العاشقات لرجل من هذا النوع:

ولتقرئي..
كل الرسائل
والغرام المستهان به
وآهات الحيارى
والعتابات المريرة
ولتنظري أشلاءَ حبٍّ
مات مطعونًا
وآخَر مات مصلوبًا
وآخر مات مقهورًا [1]

وهي هنا تتحدث حديث أنثى إلى أنثى، عادّة نفسها قريبة من كل مشاعر الأنثى، وحامية لها، وأن المصاب واحد، لأن المشاعر والأحداث، تكاد تكون واحدة، ولأنها تعرف أنه عندما تحب الأنثى، كيف تحب، وكيف تكون؟ لذا احترمت هذه المشاعر ولم تحاول الدفاع عن نفسها أمام تهمة الوقوع في حب مَن تعدّه مجرماً، لَمن وجّهت إليها الخطاب في القصيدة، فابتدأت قصيدتها بصمت:

لا تسأليني
فالجواب على حدود الرد
مذ ساءلتِني
عن كنه هذا الصمت حائر...
رَدّي سيدمي كبرياءكِ

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 85.

كانعتاق الدمع

من عين المكابر[1]

ووقفت نبيلة مع الطبيعة، تصب عليها مشاعر الحزن، مع ما يستدعيه من ظلال وصمت وبعض البوح، تقول في قصيدة "هاج الغضب":

زُفّ النسائمَ..

عندما تشدو على الزيتونِ

في الليلِ العنادلْ..

فإذا استقام لها القصيدْ

ورصاصة الصياد طارت

من بعيدْ

وإذا رأيتَ الظلَّ يحضنها...

وتبكيها الجداولْ..

فاعصر مع الزيتون قلبي عندها...

واغمس به خبز الذين بلا منازلْ

ذرني أغنّي..

تارةً للصبر أغنيتي..

وحينًا للجموحْ

فالنفس تُخفي...

مرةً في سرائرها

ومرات تبوحْ [2]

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، 79.

(2) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 25، 26.

فساعدت الظلال والجداول في رسم الصورة الحزينة، والزيتون أيضا كأنه يعتصر مع الشاعرة حُزنا، ثم إنها اختارت الغناء والبوح والجموح، لأن النفس لا تطيق إخفاء الهموم والأحزان في داخلها.

يفسر أحد الباحثين لوذ الشاعرة إلى الذات، وتحصنها بها، بعدّها أحد مخارج الشاعرة العربية المعاصرة من مزالق الشعور بالحزن واليأس، الناتجين عن الشعور بالغربة، التي تأتيها من جانب الشعر المتراكم عبر عصوره المختلفة بوصفه شعرا ذكوريا، ومن جانب المجتمع الذي يعدّها (ذرّة) مقصاة في (الكون)، وهذا كله أدى إلى أن تتقوقع في دائرة ذاتها، وتتخذ مظاهر مختلفة كالحزن والألم والوحدة، وهذا يظهر واضحا في تعابير مختلفة في الشعر النسوي المعاصر[1].

ورغم كل الآراء، وكل ما قيل من تفسيرات، تظل للشاعرة نظرتها المرهفة، ورأيها المقدر تجاه هذا الموضوع، وتنطق نازك الملائكة، الشاعرة المشحونة بمشاعر الحزن والألم، والمشاعر الرقيقة الأخرى، بكلام فصل في ذلك، فتقول في مقدمة مراثيها الثلاث لأمها: "ولم أجدْ لألمي منفذًا آخر غير أن أحبّه، وأغنّي له"[2]. فوصل بها الحال إلى أن تتغنى بالحزن، من شدة امتزاجها به، وأصبحت بينها وبينه علاقة حب، وهذه طريقة ناضجة وحكيمة للتعامل مع الألم والحزن، لكن، لا يستطيع الجميع أن يتفاعل بمثل ما تفاعلت به الشاعرة. هذه الصورة الشاعرية للحزن عبرت عنها كما يأتي:

أفسِحوا الدربَ له، للقادمِ الصافي الشعورِ،
للغلامِ المُرهفِ السابحِ في بحرِ أريجٍ،
..

(1) حاتم الصكر، المكبوت الأنثوي في الملفوظ الشعري، نازك الملائكة مرآة الأنثى، مجلة آفاق عربية، العدد 2، 1993، ص 126.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 309.

إنه أهدأ من ماء الغديرِ

فاحذروا أن تجرحوه بالضجيجِ [1]

وتهتم الشاعرة بكل شؤون الحزن، وتتبع مسكنه ومأكله، وما نُهيئ له حينما نلقاه:

وهو يحيا في الدموع الخُرْس في بعض العيونِ

ولهُ كوخٌ خفيٌّ شِيدَ في عُمْق سحيقِ

إنه يقتاتُ أسرارَ السكونِ

وأسًى مُختبئًا خلفَ العروقِ

نحن هيأنا له حُبًا وتقديسًا ونجوى

وتهيأنا للُقياه عيونًا وشفاهًا

وسنَلْقاه مُصلِّينَ كما نلقى إلها

وسنُهديه انفجارَ الأدمع العذْبة سلوى [2]

وتمزجه بالأفراح في كثير من المواضع، تقول مثلا:

إنه أجمل من أفراحنا، من كلّ حُبّ [3]

والمُ الأفــــراحَ مـــــن كـــــل رُكــــن ضــــائعٍ في مقــــابر الأحــــزانِ [4]

وأخــــــذناه في خــــــشوعٍ إلى أع مــــاق أفراحنــــا وقَعْــــرِ رؤانــــا [5]

وتصفه بأوصاف زاهية:

إنه زنبقةٌ ألقى بها الموت علينا

لم تزل دافئةً ترعش في شوقٍ يدينا

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، 311، 312.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 312، 313.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 313.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 294.

(5) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 315.

وسنعطيها مكانا عطِرًا في كلّ قلب [1]

ولنازك قصيدة عنوانها "خمس أغانٍ للألم"، مَن يقرأها يحس بأن الشاعرة متماهية فيه، بكل ما فيه مما تشكو، لكنها تظل تتمسك به، وترعاه، وتمنحه كل مشاعرها:

إنا نحبك يا ألمْ

هذا الصغيرُ.. إنه أبرأ مَن ظَلَمْ

عدوّنا الحبّ أو صديقنا اللدودْ

..

سوف نشربهُ سوف نأكلهُ

وسنقفو شرود خُطاهْ

سنبيح له أن يقيم السدودْ

بين أشواقنا والقمرْ

نحن توّجناكَ في تهويمة الفجرِ إلها

وعلى مَذبحكَ الفضّيّ مرّغنا الجباها

يا هوانا يا ألمْ

أنتَ يا مَن كفّهُ أعطت لحونًا وأغاني

يا دموعًا تمنحُ الحكمةَ، يا نبعَ معانٍ

يا ثراءً وخصوبةْ

يا حنانًا قاسيًا يا نقمة تقطرُ رحمةْ

نحن خبّأناك في أحلامنا في كل نغمةْ

من أغانينا الكئيبةْ [2]

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 313.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 456 _ 464.

لكنّ تغنّيها هذا بالألم، يُنبيء عن أنها ترضى به لأنـه مفـروض علينـا ولا مفـرّ منـه، لأنها تبثّ شيئا من الثنائيات الضدية في ثنايا كلماتها، مثل، أبـرأ مـن ظلـم، والعـدو المحـب، والصديق اللدود، والحنان القاسي، والنقمة التي تقطر رحمة..

- الحُب:

إذا كان الحب عاطفة إنسانية يشترك بها الناس، فالبحث يقتضي تتبـع طبيعـة تعـبير الشواعر عن هذه العاطفة، للوقوف على خصائص ذلك التعبير، فمن خلال تعبيرها، تتضح طبيعة نظرتها إلى الحب، وما إذا كانت تختلف عن نظرة الرجل.

وهناك من الباحثين من يرى أنه حصل تطور في وضع المرأة، ومثله في فكـرة الحـب نفسها، منذ منتصف القرن العشرين، وارتبط هذان التطوران بالحركات النـسائية، الـتي آتـت أكلها في الساحة الأدبية، وبتأثير الحركة الرومانسية[1]. وهـذا مـن شـأنه أن أتـاح للمـرأة أن تعبّر بحرية في شعرها، عن تجاربها الذاتية، ودون خوف من قيود المحرمات.

كما أن التعبير عن الحب، يختلف من امرأة إلى أخرى، وقد يكون مرد ذلك إلى عمق هذه التجربة، وطبيعة موقـف الرجـل الـذي أحبتـه المـرأة، ونظرتهـا إلى الحـب. فهنـاك مـن الباحثين من يرى أن "الطابع العام لشعر الحب في شعر المرأة العربية المعاصرة هو طابع الحزن والشكوى من عدم وفاء الحبيـب، والـشواعر قلمـا يـصورن لذائـذ الحـب الحـسية، فحـبهن عاطفي حالم يضيق بأول عقبة تعترض طريقه، ويثور عليها ويتمنى زوالها"[2].

تلخص سعاد حالة المرأة – عمومًا – عندما تسمع كُلام الحبُ، تقول:

فالمرأة في كل الأعمارِ،

ومن كل الأجناسِ،

(1) ينظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 194.

(2) رجا سمرين، مرجع سابق، ص 123.

ومن كلّ الألوانِ

تدوخ أمام كلام الحبّ"[1]

تستوي عندها جميع نساء الأرض في المشاعر، عندما تصل إلى الحب، وتجد من يبادلها هذه المشاعر البالغة الرقة. لكن نظرتها هذه، وإن كانت تقترب كثيرا من الصواب، لا تنفي أن تعبير كل امرأة عن هذه المشاعر يختلف عن سواها، وإحسان عباس يرى أن المرأة تعبّر بعمق عن إحساسها بالحب، الذي يُدخلها "سجنه"، وتقدس تلك العلاقة بينها وبين الرجل، وتهتم بما يطربه من جمالها[2].

وتبيّن نبيلة الخطيب نهجها في الحب، فارتباط الإنسان به، يماثل ارتباطه بالعبادة، هكذا يتراءى لها الحب:

الحب في نهجي

عبادةْ

والخفقة الأولى

ولادةْ

والسُّهد في الثلث الأخيرِ

كما التهجّدْ

فعليك إن هاجت

ضواري الشوق ليلاً

بالتجلّدْ

وإذا أتاكَ نسيمه

يتلو عليك

---

(1) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 121.

(2) ينظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، ط 2، دار الشروق، عمان، 1992.، ص 195.

من الهوى العذري

فاسجدْ

وانوِ الإقامةَ

للشهادة[1].

وتضفي نبيلة على الحب صفة القداسة، وتجعل له طقوسًا تعبّدية، لعظـم مـا يـشكّل لها، وعمق معناه لديها، تقول:

بالنور توضأ

واستقبلْ وجهي

واجعلْ فوق جبيني

سجدتك الأولى

ثم على أيكِ

من بهجة روحي

صلِّ قيام الليل

يبرأ من قسوته قلبي

يشرب من عطشي

يرويني ظمؤك[2]

وتُبيّن مدى تماهيها في الحبيب:

فأنا جذر منكَ

وزهرٌ مني

وقطوفٌ دانية الوجدِ

(1) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 9، 10.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 7.

أمضي نحوكَ

راضيةً..

أحملُ أوزاركَ وحدي[1]

والحب هو الانتماء الوحيد بالنسبة لسعاد، فتتماهى فيه بكل كيانها:

أيها السيدُ: ماذا بمقاديري فعلتْ؟

لم يَعُد عندي انتماءٌ غير أنتْ..

إنك القومية الكبرى التي تربطني[2]

وصار ذوقها تبعًا لما يختار حبيبها ويهوى:

وتعاليمك - يامولاي - أحلى ما قرأتْ

والمرايا .. لا أرى وجهي بها

بل أرى وجهَك أنتْ..

(والكاسيتات) التي أسمعها في خلوتي

عكسَتْ ذوقَك أنتْ.. [3]

وقد ألغَت كل الأماكن والأزمان، لأنه صادر أزمنتها، ولأنه هو البلد لديها، وسبب ذلك أنه يشكل لها، كما تخاطبه بذلك، السقف والغطاء والسند (أهم ما تحتاج إليه الأنثى كي تشعر بالأمان):

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 7، 8.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 32.

(3) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 32.

أنتَ سقفي.. وغطائي.. والسَّنَدْ [1]

وبمناسبة ورود ألفاظ ألسيدْ، مولايْ، يرى إحسان عباس فرقًا في استخدام كل من الرجل والمرأة في استعمالها؛ فما يرادف مثل هذه الألفاظ لا يعني بها الرجل تلك الدلالة الدقيقة لها، أما المرأة، فتقصد منها تعظيم الرجل (لشدة تمكّن حُبّه منها)، ولا تُفرّغ من دلالتها عند المرأة بأي حال[2]. وتجدر الإشارة، إلى أن هذه الكلمات تُغني معجم سعاد الشعري كثيرا.

أما نازك، فلا تتحدث عن الحب مجردا، وإنما يظل ممتزجا عندها بالحزن، الذي يظل هو الهاجس والأساس، تعبر في أحد المواقف، عن بحثها عن الحبيب البعيد الذي لا تعرف مكانه، مع شعورها بالوحدة، وإحسان عباس لخّص (كل) شعر نازك في الحب في كلمتين: ُتعالَ - لا تجيء، أو لنلتقِ - لنفترقْ، لأنه قائم على تصور الخوف من التغير (ومن الزمن)[3]. وقد ينطبق كثير من رأيه على شعر نازك في الحب، لكن قد لا يكون السبب هو الخوف من الزمن، فقد يرتبط بعوامل أخرى؛ كأن تكون المرأة لم تجد الحب الذي تبحث عنه. والنظر في شعرها هو الحكَم في ذلك. تقول نازك:

مرّت أيامْ

لم نلتقِ، أنتَ هناك وراء مَدى الأحلامْ

في أفقٍ حفّ به المجهولْ

...

أيامي تأكلها الآهات متى ستعود

مرت أيام لم تتذكر أن هناكْ

---

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 33.

(2) ينظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 195.

(3) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 194.

في زاوية من قلبكَ حبا مهجورا

عضّت في قدميه الأشواكْ

...

لاشيءَ سوى الصمتِ الممدودْ

فوق الأحزانْ

لاشيءَ سوى رجعٍ نعسانْ

يهمس في سمعي ليس يعودْ

لا ليس يعودْ[1]

وفي رسالة بعثت بها نازك إلى الحبيب، في ثلاثية في زمن الفراق، في الجزء الثالث منها:"رسالة إليه"، وصفت خطوات كتابة الرسالة، إلى أن وصلت إليه، تقول:

لحبيبي أكتب تحت الليل رسالة حُبْ

والظلمةُ كلبٌ وحشيٌّ يجثم قربي، والريحُ تهُبْ

هل أكتبها بفمي؟ بفمي؟

أالريقُ على الصفحاتِ حُروفي؟

إعصاري؟

وصُراخَ دمي؟

أالصوَر شوقي أم أرَقي؟

ورمادَ مسائي المحترق؟

أم أسقيها عبراتٍ تنزفُ من قلمي؟

..

و (المرسلة) الولهى المسجونةُ خلف متاهات الأبعادْ

(1) ديوان نازك الملائكة ،ج 2، ص 111 _ 113.

..

ولْيَكُ جسمي من صلصالٍ، فالحبّ لمركبتي روحُ

ولتكُ أجوائي غامضةَ الجبهة،

إن هواكَ وضوحُ

والظلمة بابٌ مفتوح

..

لكَ عبر الجوّ رسالةُ شوقٍ من لحمٍ

من أعصابٍ، من قلبٍ يرقُصُ، من عظم

ولها شفةٌ تنبضُ باسمكْ

باسمكَ، باسمكَ، باسمكَ، باسمكْ

فتلقَّ بريدك من شرفات الليلِ،

ومن شَعر الغيمِ

يا ضوئي!

يا عطري!

يا مجدي!

يا نجمي! [1]

هكذا ترسل رسالتها، من وسط هذه الاحتراقات، والظلمات، والوله، والغموض، يطل عليها هواه بوضوح، وهي لا تنثني عن أن تُضمّن رسالتها إليه أعصابها وقلبها وعظمها، لأنه في عُرفها الضوء والعطر والمجد والنجم. وقد بيّنتْ أن الحب لديها روحٌ.

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 120 _ 123.

وتحاول نبيلة إيصال مدى الاحتراق الذي يحدثه الحب عندما يعزف على وتر قلبها، تقول في قصيدة "مزامير العشق":

عِشقٌ منفردٌ
تعزفه الروح
على وتر القلب المبحوح
يعزفني عمري امرأةً
في ريش حمام
لكنّي
حين تضجّ مزاميرُ الحب
على أرضي
يحدوني حربٌ وسلام
صمتي مشكاةٌ للكلمات
يحترقُ الصوتُ
بلفح الصمت
ووقع السوط
ووهج أنين الزفرات
حين تكفّلتُ
سدانةَ بيت الوجدْ
..
سجدتْ لي
كل ملائكة الجنة

فاخترتُ النار! [1]

استخدمت الشاعرة أسلوب كسر التوقع، في طريقة تعبيرها عن خيارها النهائي، لكن، المحترق بنيران الحب، لا يجد بدا من الاحتراق به، بكامل إرادته.

وفي قصيدة لنازك، تمزج الحب بالذكرى الضائعة، إذ استحال الحبيبان إلى غريبين:

لم يكن يعرفنا الأمسُ رفيقين.. فدعْنا

نطفرُ الذكرى كأن لم تكُ يوما من صبانا

بعضُ حبٍ نزقٍ طاف بنا ثم سلانا [2]

كما أن نازك تفلسف الحب؛ فلا نشعر بأنها تتغنى به لذاته، وإنما لأنه يصدر عنها، فلا نحس بتأثير الحبيب عليها، وإنما بتأثيرها هي، فها هي تجعله يضفي الحياة على الأموات، رغم أنها تتحدث عن قتيل غير حقيقي:

وأرسل حبي يلفّ القتيل	ويُدفئ جبهته الهامدة
لعلي أردُّ إليه الحياة	وأمسح من زرقة الشفتين [3]

فحبها، من وجهة نظرها، مصدر دفء وحياة، حتى لَمن فقد حياته.

وتُظهر نبيلة مدى عطائها المتناهي للحب، وكيف تقدم نفسها، بكل ما يشكل كيانها، هدية له:

يا الله..

رقرِقْني حين تجفّ عروق الزهرِ

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، 30 _ 32.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 120.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 150.

رحيقًا..

شكّلني امرأةً من نورٍ وبُخور

أنسابُ إلى وجدان الروحِ

شهيقًا..

أرسلني بين خلاياه عروقًا

يا الله...

هبني قلبًا

يحتملُ السكنى في فوّهة البركانْ

هبني روحًا

تعبقُ طيبًا

حين تحاصرها النيرانْ [1]

وتعبر سعاد أيضا عن عطائها وتضحياتها من أجل الحب، لكنها صريحة في التعبير عن مشاعر الطرف الآخر، التي تبدو لها باردة، وكيف يتعاطى مع هذا الحب منها، تقول:

أحبكَ...

رَغمَ ألوف العيوب الصغيرة فيكَ

وأعرف أنك لا تستحق عطائي

..

أحبك جدًا

وأعلمُ علم اليقين

بأني أؤسسُ مملكة في الهواءِ..

..

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 8 _ 10.

ولم تكُ يومًا كبيرًا

ولكنْ أنا..

قد رفعتكَ بالحب نحو السماءِ.. [1]

والحب عند سعاد يتجاوز أحيانا الكلمات المجردة، فلا تجد ما يعبر عن حبها الكبير:

عاديةٌ..

كل التعابير التي أقولها

عن حبكَ العظيمِ..

يا حبيبي

فهل هناك كلمةٌ ثانيةٌ؟

لم يكتشفها أحدٌ

تُخرجني من ورطتي[2]

ومثلها، تعبر نبيلة عن تفلّت الكلمات منها حين تقابل حبيبها:

فأنا حين أقابله

تتفلّت كلماتي

من قلبي

لتفرّ إليه

وأحسّ بأني

امرأةٌ أخرى

بين يديه

..

---

(1) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 71 _ 77.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 43.

تخذلني كلماتي

تسّاقط أوراقَ خريفٍ

في باحة صمتي

إلا أني..

حين أكلّمه

أتماهي في كلّ خلاياهُ

وحين يكلّمني

أشعر أنّ له في صدري

قلبا ينبضني [1]

فالمشهد يخيّم عليه الصمت، بعد خيانة الكلمات وتفلّتها، لكن الصوت الذي يخيم عليه، هو صوت النبض، فقد سكتت الكلمات، ونطقت القلوب بصدق الحب.

وتحتار سعاد ماذا تُسمّي حبيبها، إذ لا تجد لغة تسعفها:

أسمّيكَ..

- رَغمَ اقتناعي بأنكَ لستَ تُسمّى -

حبيبي

وأعرف أن اللغات تضيقُ عليّ

..

وأن جميع المعاجم من دون جدوى

وأن حروفي مضرّجةٌ باللهيبِ

..

نبشتُ جميع القواميسِ..

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 27 _ 29.

حتى تعبتُ

فهل تتذكر اسمًا..

جديدًا..

غريبًا..

مُثيرًا

يليقُ بحُبّي الجنونيّ؟

غيرَ حبيبي؟ ؟. [1]

وتبحث الشاعرة عن شاعرية الحب المرهف، وتريد من حبيبها أن يشعر بعمق هذا الحب:

يا هولاكو هذا العصرْ..

ارفعْ عني سيف القهرْ

إنك رجلٌ سوداويٌّ..

مأساويٌّ..

عدوانيٌّ..

لستَ تفرّق بين دمايَ

وبين نقاط الحبرْ..

..

إنك آخر مخلوق يتعاطى الشعرْ..

ليس هنالك ما يُقنعني

إن شفاهك مثلُ الشوكِ..

وإن سريرك مثلُ القبرْ..

---

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 45 _ 51.

إني في حال الغليانِ،

وإنك رجلٌ تحت الصفرْ.. [1]

والتمرد ليس ببعيد عنها، حتى وهي في حالة الحب:

يا هولاكو الأولُ..

يا هولاكو الثاني..

يا هولاكو التاسعُ والتسعينْ (!)

لن تُدخلني بيت الطاعةِ،

فأنا امرأةٌ..

تنفرُ من أفعال النهيِ،

وتنفر من أفعال الأمرْ[2].

ولكن سعاد، رغم تمرّدها في الحب، تستسلم له، وتلغي ذاتها أمامه، لتشكل هي والحبيب ذاتا واحدة، لتصل إلى أسمى معاني الحب، تقول:

إني أنتَ..

فكيف أفرّق ..بين الأصلِ، وبين الظلْ؟ [3]

وحينما تلتفت إلى عيني الحبيب، لا يستوقفها شكلهما، بل تدخل في أغوارهما، فترى النظرة وما تنطوي عليه من غموض، فتقول:

وأعرف أن حدودك ليست تُحدُّ

وأن رموزك ليست تُحَلُّ

---

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 53 _ 59.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 57.

(3) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 61.

وأن قراءة عينيكَ

مثلُ قراءة علم الغيوبِ... [1]

وعن تأثير نظرة الحبيب، تعبّر نبيلة بهذه الصورة:

ما أندى تلك النظرة!

كانت تُلبسني إكليلاً

من عبق الصبح[2]

وحاولت نبيلة في قصيدتها "اللوحة"، أن ترسم عيني حبيبها، وكانت لوحتها على النحو الآتي:

من أين لألواني زهوًا

لأشكّل إشراقة عينيك؟!

وحقولُ الخضرة

هل تكفي

كي أرسم ظلاً

بين يديك

...

يا لَلوحة ما أروعها!

وجهي يتلألأ في عينيك! [3]

فركّزت الشاعرة على إشراقة العينين وليس على جمال شكلهما، وحاولت التلاعب في تشكيل اللوحة بالضياء والظلال، وكان همّها أن ترى وجهها في عينيه، ظاهرا، حتى إنه

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 47.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 40.

(3) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 20 _ 22.

أصبح من تضاريس عينيه، وأصبحت نظرته مرتبطة بها، هكذا، ومن خلال العيون، تدرك الشاعرة مدى الحب الذي يكنه لها الحبيب، لأنها، كما ترى، أصدق وسيلة تعبر بها عما بداخل الروح، لأنها نافذتها.

والحب عند الأنثى يختلط بمشاعر أخرى تحتاج إليها، فهي تحتاج إلى الحنان، والشعور بالسكينة والأمان، هكذا عبرت عنه سعاد في قصيدة "يوميات قطة":

نعمة كبرى بأن أفتح عينيّ صباحًا

فأرى في جانبي مَن أناديهِ "حبيبي"..

نعمةٌ أن أشرب القهوة ما بين ذراعيكَ..

وأن أسكن طول الليل في بستان طيبٍ..

نعمةٌ أن تشعر الأنثى بإنسانٍ يغطّيها..

ويحميها.. ويُعطيها مفاتيح الغيوبِ.[1]

ولإحسان عباس رأي مفاده أن المرأة "لا تتفلسف كثيرًا، حول الحب كما يفعل الرجل، بل هي أكثر التصاقًا بالواقعية - في الحب - منه"[2]. لكن مثل هذا الرأي قد ينطبق على مثل هذا الشاهد الأخير، لكن الناظر في شعر المرأة في الحب عموما، يجد أنها تفلسف الحب أحيانا، وتطرق به عوالم خاصة بها، قد لا يصل إليها الرجل، وهذا لا ينفي - بأي حال - صدق مشاعرها، بل تقديسها للحب.

---

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 63.

(2) إحسان عباس، مرجع سابق، ص 195.

رابعًا: تأثر المرأة بعوامل الزمان والمكان:

- الزمن، والتعلق بالماضي:

كثيرا ما يرتبط الزمن باهتمامات المرأة، فثمة ربط لديها بين مرور الزمن، وفناء شبابها ورونقها، الذي هو محور اهتمامها، فيظل الزمن يشكل لديها هاجسا مرعبا، تخشى عواقبه، فتصل إلى النهاية المحتومة: الهرم.. فالموت.

ونقرأ في شعر المرأة، أن كابوس الزمن يظل يطاردها ويؤرقها، فتعبر عنه. وتلخص نبيلة هذه الفكرة بقولها:

إن الحياة الوقت، حين نريقه   نغدو كمن نام الزمانُ وما صحا

كيف التفلّتُ والزمان مقدّرٌ؟   قد جفت الأوراق، هل من منتحى؟[1]

ويمكن القول إن التركيز على الزمن في شعر المرأة، يشير إلى إحساسها بخطره عليها، ومدى تأثيره في نفسها، وتشكيله هاجسا مرعبا لها. تقول نبيلة:

أم أنّ بريق العمر

خبتْ جذوته

فغدت أفراح الروح

رمادا؟! [2]

وهكذا يبدو سبب ارتباط مرور الزمن، وتقدم العمر، بحزن المرأة وكآبتها، وتحوّل أفراحها إلى "رماد" وهو ما تعني به الشاعرة نهاية كل شيء وتلاشيه.

ولنا أن نحاول مراقبة (شريط) الزمن، الذي عرضته نبيلة في قصيدتها "ذاكرة الغفلة":

بعصايَ ضربتُ الماضي

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 88.

(2) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 63.

فانشق الحاضرُ:

نصفٌ في اللحظة أشهَدُهُ

والنصفُ الآخرُ

في عمر الغيبْ

أخشى أغفو وأبدّده

كيف أسمّي المنشورَ

على حبل اللامعقولِ

فرحْ...؟!

كيف أفسّرُ للعمر الضارب

في ذاكرة الغفلة

حين يؤرجحني الغيمُ

على قوس قزحْ

أني قد بتّ عجوزًا

تسكنني طفلة؟! [1]

يمكننا أن نطالع في النص أطوار عمرها، ما بين ماضٍ منقضٍ، وحاضر معيش، ومستقبل لا يزال في علم الغيب، لكنها تدرك تماما أنها لابد ستصل إلى الشيخوخة، وإن كانت تظل تصر على طفولة روحها، مهما يطل بها العمر.

كثيرا ما يطيب لنازك أن تفتتح قصائدها بذكر المساء والليل، وهو الوقت المفضل لديها، على ما يبدو من شعرها، على نحو ما يظهر في قصائد مثل: الكوليرا، ومرّ القطار، وعندما انبعث الماضي، والجرح الغاضب، وجحود، ومرثية يوم تافه، وأنا، وغرباء، وفي

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 18.

جبال الشمال، وذكريات، والخيط المشدود إلى شجرة السرو، ولعنة الزمن، والنائمة في الشارع، والزائر الذي لم يجيء، وخائفة، وخمس أغانٍ للألم..

وفي قصيدة نازك 'الباحثة عن الغد'، تتردد عبارة 'غدا نلتقي'، وهي عبارة يُفترض فيها أن تقوم على انتظار اللقاء في المستقبل، لكن يبدو أنها انتظرت ذلك 'الغد' زمانا طويلا، إلى أن تلاشت العبارة، ولم يعد ثمة لقاء، عندئذ:

'غدا نلتقي' ثم مات الزمانْ وضاع المكانْ

وهل يلتقي أبدا عاشقانْ على لا كيانْ'[1]

وقد توسلت بالاستعارة المكنية إلى وصف توقف الزمان، فقد 'مات الزمان'، كما 'ضاع المكان'، كي تبين أنه لم يعد ثمة أمل في اللقاء، حتى إنها نفت الكيان عن العاشقَين، بتوظيف الاستفهام الإنكاري. وفي نهاية القصيدة عادت إلى الاستعارة لوصف الزمان:

'ويبقى غدي تائهًا في الظلم يفتّش عني'[2]

فالزمان (الغد) تائه، لن يتم اللقاء بينها وبينه. نشعر أنها لا يعتريها هاجس لقاء الحبيب، بقدر ما تقف مع نفسها، في فلسفتها للزمان والمكان، وتأملها لدورة حياة الإنسان في تجاذبه بينهما. وهو عندها أحيانا يتلثّم متخفيا ويتلاشى، بهذه الحسية المفرطة للزمن:

فأمسي القريبْ

تلاشى على آخر المنحنى

وظِلُّ غدي

تلثّم، أوّاهُ لو أهتدي [3]

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، (من ديوان شظايا ورماد)، ص 74.

(2) المرجع السابق، ص 76.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 124.

وفي قصيدة "الأفعوان" لنازك، تغطي فضاءَ القصيدة الكلمات الدالة على الزمان والمكان، بالإضافة إلى أشباه الجمل.

ومن أمثلة المفردات الدالة على المكان: الدروب، والممرات، والطرق، والدهاليز، والشمال البعيد، وملاذ، و"لابِرنث"(*)، والفضاء المديد.. كما ترتبط كلمتا: الضياع، وسيضل بالمكان دلالة على فقدانه. بالإضافة إلى اسم الاستفهام "أين" المتكرر.

وهناك ألفاظ تتضمن معنى الزمان مثل: ساعة الانتظار، والزمن، والخريف، والربيع، وقديم الزمان، وليالي الأسى، وأمسي البعيد، وسرمدي، وأبيد..

فضلا عن الظروف: فوق، ووراء، وخلف. وحروف الجر التي تفيد المكانية والزمانية: في ، ومع، وعلى.

إن كل هذه العلامات اللغوية ذات الدلالة الظرفية، تجعل القارئ يتمثل أجواء القصيدة كما أرادتها الشاعرة؛ فهي في حالة حيرة، تتقاذفها الأماكن والأزمنة، ولا تعلم كيف تصل إلى بر الأمان، وكيف تنجو من عدوها الأفعوان.

وقد وُفقت في اختيارها لمكان "اللابرنث"، ليوصل بدهاليزه وممراته، فكرة تسليم الشاعرة - المغرقة في الخيال - في نهاية المطاف، للعدو "الخفي العنيد". "والإحساس الجوهري الكامن وراء معظم رموز الشاعرة هو شعورها الخفي الملح بأن هناك قوة مجهولة جبارة تتعقّبها، كما أن النموذج الذي يتراءى في كثير من قصائدها هو نموذج الإنسان (المطارد)"[1].

وهي لم تحدد للقارئ ماهية عدوّها مباشرة، وإنما سمّته "الأفعوان"، بكل ما يملك من سرعة وقدرة على التنقل في المكان بانسيابية وخفاء، كما وصفت قهقهته الساخرة، وركزت على مقلتيه اللتين تكرهان الربيع، وتنشران الخريف:

(*) وقد ذيلت الشاعرة ديوانها "شظايا ورماد" بمقصودها من هذه الكلمة، وغيرها، فكلمة لابرنث Labyrinth "كلمة إغريقية الأصل، معناها بناء ذو مسالك معقدة، وأبواب لا حصر لها، متصلة بعدد كبير من الممرات والدهاليز والأقباء، بحيث إذا دخله الإنسان، لم يملك الخروج منه". ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 198.

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977. ص 269.

مقلتاه تمجّ الخريفْ

فوق روحٍ تريد الربيع[1]

وبذلك تكون أعطت صورة للعدو، فهو، فضلا عن الكراهية والحقد، يحسن التخفي والظهور، متصرفا بالمكان والزمان (فهو خفي، وسرمدي، وأبيد)، في حين لم تجد هي ملاذا يؤويها.

قد تكشف الشاعرة هنا عن طبيعة نفسية المرأة التي تنشد السكينة والأمان والاستقرار، ولأن التنقل بين الأماكن يتعبها. ولأنها تكره الغموض والتخفي، وتميل إلى الوضوح والصراحة. فهي تجعل بذلك أجواء القصيدة تتكشف عن شعور تستثقله الشاعرة، بدواعي أنوثتها، وكأن القصيدة تصوّر كابوسا، يفيق منه الإنسان مهمومًا مغمومًا.

هذا الخريف، الذي كرهته نازك، والذي يلازم الشعور بالإحباط واليأس، استخدمته سعاد أيضا في سيرها في الغابات، حين رافقتها الأحزان، فأخذت تُسرّي عن نفسها هناك، في الخريف تحديدا:

أمشي كلَّ خريفٍ في الغاباتِ

لأغسلَ وجهي بالأمطارْ

هذا ورقٌ أصفرُ..

هذا ورقٌ أحمرُ..

هذا ورقٌ مشتعلٌ كالنارْ.. [2]

فهي اندمجت مع الخريف بكل أجوائه، فرسمت ألوان أوراقه المتساقطة: الأصفر بشحوبه، والأحمر باشتعالاته، لتسوّغ حالة الحزن، فشكّل اختيارها لفصل الخريف بعدا عميقا في أوصاف مشهد الحزن والتذكر.

---

(1) ديوان نازك الملائكة، المرجع السابق، 78.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 71.

وتسبغ نازك على الخريف أحاسيس الحزن، ففي تبتلها إلى الله، حيث تجده في كل مكان من العالم، تتجه إليه بقولها:

وجدتُكَ ماثلا في ضلع أغنيّة

وفي حزن الدياجير الخريفية

وجدتك تحت جرح الوردة العطشى [1]

وعندما حكت نازك عن الحفارَين في قصيدة "يحكى أن حفارين" عُنيت كثيرا بتفاصيل مهمّتهم هذه، وتقلبات الزمن، ومن التفاصيل التي حكتها عنهما:

طالما حفَرا في الترابْ

حفَرا في الضبابْ

ربما حفرا في شحوب الخريفْ

أو عُبوس الشتاء[2]

ويعلل أحد الباحثين كثرة ورود فصل الخريف عند الشاعرات "باعتباره أقرب الفصول إلى نفوسهن الرومانسية الأسيانة، وقد أشدن به لأنه فصل الضباب وتجرد الأغصان من أوراقها، ولأنه الفصل الذي يوحي بالذبول والتحلل والفناء"[3].

وترى نازك الفصول، عند أطفال فلسطين، مقلوبة بفعل العدو الصهيوني وتنكيله بهم، وتركز على إلصاق الخريف بهم، من شدة بؤسهم:

فلَيلُهمو خريفيٌّ، ونيسانُهمو تشرينٌ [4]

وتعالج نازك في قصيدة "تواريخ قديمة وجديدة" قضية الزمن، مراوِحة فيه بين الأمس والغد: الأمس بما يحمل من ذكريات سوداء منطوية:

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 69، 70.

(2) ديوان نازك الملائكة، ص 325.

(3) رجا سمرين، مرجع سابق، ص 122، 123.

(4) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 178.

وســــألنا عــــن الأمـــسِ فعثرنـــا علـــى تـــابوتْ
وهنـــاك علـــى الـــرمسِ يجـــثم الـــزمن المبهـــوتْ [1]

والغد عندها ليس أحسن حالا من الأمس، لأنه امتداد له، ولأنه ينبت فوق جرح ذلك الزمان:

ورأينـــا الغـــد المُنتظَـــرْ ســـاحبًا نـــصفه المـــشلولْ
ســـاحبًا نـــصفه المحتقَـــرْ نـــصفه الجامـــد الملـــولْ [2]

كما أنها تفتقدهما أحيانا، لكنها تفقد كيانها حينئذ:

نحن هنا اللاأمسُ واللاغدُ نحن هنا اللاكيانْ [3]

وتطلق نازك أوصافا غريبة على متعلقات الوقت، تدل على ضيقها به، فمثلا تقول واصفة الساعة في قصيدة "مرّ القطار": "والساعة البلهاء تلتهمُ الغدا" [4]، وفي قصيدة "نهاية السلم"، تصف الدقائق ب "القلقات"، والأيام بأنها "منطفئات" [5].

كما تصف العقارب - تستعجل سيرَها - بأنها واقفة لا تسير:

هذي العقارب لا تسير!
كم مرّ من هذا المساء؟ متى الوصولْ [6]

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 48.
(2) ديوانا نازك الملائكة، ج 2، ص 49.
(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 66.
(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 60.
(5) ينظر ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 111.
(6) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 62.

وتتصرف سعاد بعقارب التوقيت، وتخالف كل أنظمة التوقيت العالمية، جاعلة لها توقيتا خاصا، هو 'التوقيت النسائي'، كما سمّته، وجعلته عنوان إحدى قصائدها، يتلخص نظامه كما بيّنته الشاعرة بما يأتي[*]:

لا يوجد توقيتٌ شتَويٌّ لمشاعري

ولا توقيتٌ صيفيٌّ لأشواقي

إنّ ساعات العالمِ كلَّها

تضرب في وقتٍ واحدْ

عندما يحين موعدي مَعَكْ

وتسكتُ في وقت واحدْ

عندما

تأخذُ معطفكَ.. وتنصرف[1].

وإذا كان العمر يقاس بالزمن، فإن شعور نازك بأن العمر ضاع منها هباء، يعدّ تعبيرا دقيقا عن خيبة أملها لمضيّ الزمن كأنه فقاقيع وظلال:

أخيرا تبيّنتُ سرّ الفقاقيعِ واخيبتاهْ

وأدركتُ أني أضعتُ زمانا طويلْ

...

ومرَّ عليّ زمان بطيء العبورْ

دقائقه تتمطّى مَلالا كأنّ العصورْ

هنالك تغفو وتنسى مواكبُها أن تدورْ

زمانٌ شديد السواد، ولون النجومْ

(*) هذا النص نثري، أتمثل به لأنه دال على النظرة الخاصة بالزمن، على نحو ما تتخيله الشاعرة.

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 85.

يذكّرني بعيون الذئابْ

...

ليالٍ ممزقةٍ لا تعودْ

وآثار أقدامنا في طريق الزمان الأصمْ

...

نُجزّئ أيامَنا الآفلاتْ

إلى ذكريات

ونتتظر الغد خلف العصورْ [1]

فهو زمان بطيء، شديد السواد، أصمّ (نلاحظ الاستعانة باللون والصوت)، دقائقه بليدة مملة، أيامه غاربة متحولة إلى ذكريات متشظية في الماضي، وأيامه القادمة (الغد) تتهيأ للقبور الباردة.

والزمن يمثل كابوسا للمرأة، فانقضاؤه، ومرور عجلاته، يعدان مسيرا إلى النهاية، وفقدان الشباب، وضياع العمر. تقول نبيلة الخطيب، في قصيدة العمر:

يطوفُ بيَ الوقتُ بين الثواني	ينقّلني بين ماضٍ وآت
ويلبسني حلة من نضارٍ	ويمنحني الطيب والطيبات
فأنهل كالهيم عند الهجير	إذا وردت موردا من فرات
يسوق إلى الأمس يوما رغيدا	ويأخذ كل المنى الغاليات
فليس يُبقي سوى لوعةٍ	وقلبٍ يلجلج بالذكريات
يدوّن تاريخه في الجبين	ووشما يموّه كل السمات

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 101 _ 103.

وينـــشر لـــون الرمـــاد الكئيـــب	ويتلـــف أثـــوابي الزاهيـــات
فقــد كنــت أشــدو لعمــرٍ ســيأتي	وقــد بــتّ أبكــي إذا العمــر فــات
أيــا عُمـــرُ إنــي أحــب الحيــاة	لمــاذا تغــذّ الخطــى للممــات؟![1]

فهي تجعل من الزمن فاعلا، يفعل بها ما يحلو له، أما هي، فكانت فرحة بربيع عمرها، ثم ما لبثت أن تمثل لها لون الرماد، فأدركت إنذار بداية النهاية، وأن العمر ينقلها ويجري بها نحو الممات، وقد أنكرت عليه ذلك، لأنها تحب الحياة.

- الذكريات:

يمكن القول إن المرأة غالبا ما تقع نهبا للذكريات، يلمس ذلك من خلال شعرها، الذي تحتل الذكريات مكانا ملحوظا في معانيه وصوره.

ففي قصيدة نبيلة "من صبا الباذان"، تقيم الشاعرة قصيدتها على تذكر أيام صباها في باذان (إحدى قرى نابلس)، وتظل صور بساتينها الغناء، المحمّلة بلهو الطفولة في تلك الربوع، تعنّ لها، وتداعب خيالها، فتتذكرها حزينة أحيانا، وفرحة، بعبق بساتينها، مُضفية عليها الحيوية والإشراق أحيانا أخرى، تقول في بعض مذكراتها المختارة، عندما عادت إليها يومًا لتزورها:

هذه أرجوحتي

رقصت على الأغصان نشوى..

بعد صمت وسكونْ

طفلتي عادت إليّ

آن لي أن يحتويها

حضن قلبي

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 13 _ 15.

والعناقيد التي نزّتْ نبيذًا

من جراحات الليالي

أمطرتني قُبُلاً

..

ثم ضَمّوني جميعًا

بينما قلبي الذي

ذاب اشتياقًا

كان إضناه البكاء

..

إيهِ أغلى ذكرياتي

- ذكرياتْ؟!

ما نسينا..

كي يكون الأمس ذكرى [1]

فهذه الأشياء كلها تمثل لدى الشاعرة واقعا تحيا به، فلا يفارقها، لذا، فهي ترفض أن تعد ذلك من قبيل الذكريات، فالذي يُنسى هو الذي يتُذكر، وصبا باذانْ عندها لا تُنسى. لذا ألحّت كثيرا على قضية التذكر، في حوارها، الذي أجرته مع النهر هناك:

- يا أيها النهر الجميلْ..!

- يا ألف مرحى

- أهلا حبيبة مهجتي

- كنتَ تعزف لي وأشدو..

- أوَتذكرين؟!

---

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 66 _ 69.

- وكيف أنسى؟!

- هل تذكرين

البطّ والأسماك

..

- يا نهر أذكرْ

- هل تذكرين !

لمّا غفوتِ بجانبي

..

هل تذكرين؟

يا نهر أذكر [1]

ووقفت سعاد تنادي بيروت، وتتذكر ما كان جميلا فيها، فتتمنى لو تستطيع إعادة حلو الأيام في بيروت، التي صارت ذكريات:

أبحث في بيروتَ..

عن أشيائيَ الأولى التي تركتُها في غرفتي..

أبحثُ عن أمطارِ أيلولَ.. وعن مظلّتي..

فمن تُرى يُعيدُ لي طفولتي؟

ومَن تُرى يُعيد لي ذاكرتي؟[2]

أما الذكريات الكئيبة، التي تتصل بأحداث الماضي، فتصفها نازك بعدة أوصاف كئيبة تناسبها، وتعبر عن ضيق الشاعرة بها:

ومضى عامان ممطوطانِ، مرّا في شحوبِ

---

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 71 _ 74.

(2) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 135.

كان عمري خِربةً يصبغها لونُ الغروبِ

تذرع الأشباح في الصمت دُجاها

ويعيش البوم في ظل أساها[1]

ثم تصفهما بعد ذلك بقولها:

وانقضى عامان ملعونانِ من أعوام حُبي

مزّقَتْ روحي أظفارُهما، روحي وقلبي [2]

وفي موضع آخر، تتذكر نازك يوما انقضى من حياتها، يحمل الكثير من الأسى، وتربط ذلك بانقضاء الزمن والشباب، فهو يوم:

انتهى لم يبقَ في كفّيَّ منه

غيرُ ذكرى نَغَمٍ يصرخ في أعماق ذاتي

راثيًا كفي التي أفرغتُها

من حياتي، وادّكاراتي، ويومٍ من شبابي

ضاع في وادي السرابِ

في الضبابِ[3].

وهناك من يرى أن لجوء المرأة إلى تذكر الماضي والبراءة والحرية في شعرها، ما هو إلا أحد مظاهر التمرد على سلطة الرجل في الشعر والحياة معا[4].

ثم أخيرا لجأت نازك إلى مواراة ذلك اليوم خلف الضباب، الذي يحلو لها أن تشيع تداعياته اللونية في صورها،ما يضفي عليها شيئا من الكآبة، تكشف عما يساور نفسها من حزن وأسى، فتخفي الزمن (كأنه جسد مادي) وراء الضباب، في مثل هذه الصورة:

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 58.

(2) نفسه، ص 58.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 95.

(4) ينظر حاتم الصكر، المكبوت الأنثوي في الملفوظ الشعري، نازك الملائكة مرآة الأنثى، مرجع سابق، ص 127.

كان يوما من حياتي

ضائعا ألقيتُهُ دون اضطرابِ

فوق أشلاء شبابي

عند تلّ الذكرياتِ

فوق آلاف من الساعات تاهت في الضبابِ

في متاهات الليالي الغابراتِ[1].

وهكذا جسدت كل شيء، فهناك تل للذكريات، وأشلاء لشبابها، والساعات، كل هذه الأزمنة تاهت في ظلام الليالي وخلف الضباب.

ثم وصفت الساعة بأنها 'كسلى'، وبأنها 'مزّقت بقايا لعنة الذكرى'[2]، بهذا التجسيد، وكأنها تريد أن تنتقم من هذه الذكرى شر انتقام، وأن تأخذ بثأرها منها بيديها.

وهذا الموقف من الزمن وذكرياته، يكشف عن وجود الربط بين حزن الشاعرة، وخوفها من انقضاء الزمن، وفناء شبابها، وهي مسألة تؤرّق المرأة عموما، وتجعلها ترثي كل يوم ينقضي من حياتها، ملقية وراء ظهرها حِكَما، مثل: 'كل يوم يأتي يحمل جديداً'. فاليوم الذي ينقضي تراه لا يعود. فاليوم التافه الذي رثته نازك قد لا يكون يوما بعينه، يحمل لها ذكرى قاسية، وإنما يحتمل كلامها أن يكون ذلك أي يوم انقضى من حياتها فحسب.

وفي 'شمس القاهرة'، تستشرف نازك المستقبل، وتتوق إلى غد أفضل يسود القاهرة، فتجعل من الحاضر (آنذاك)، ذكريات المستقبل، ولا تريد أن تحتفظ بشيء من هذه الذكريات:

فجرَ غدٍ، تقاتل الأقصُرُ والأهرامْ

وينهضُ النيل إلى انتقامْ

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 95، 96.

(2) نفسه، ص 96.

ويغضبُ الأزهر، يستنهض في نقمته منائرَهْ

..

ويومَها يكون الابتسامْ

ويُنبِتُ السلامْ

في حقلنا كرومَهُ، أعلامَهُ، بيادرَهْ

..

وتصبح السّكّينُ ذكرًى غابرةْ

بعيدةً، مطمورة، ممسوحةً

وراء بحر اللانهاياتِ

وخلف الذاكرةْ [1]

وأحيانا لا تستوقف الذكرى الشاعرة، بقدر ما تستوقفها تأملات معينة، تدور حول تلك الذكرى، فنازك حينما رثت عمتها، ذكرت لفظة 'الذكرى' دون أن تتحدث طويلا عما كان يجري من أحداث، ولكنها توقفت كثيرا عند تأملاتها في الحياة والموت، لأنها كثيرا ما تتأمل فيهما، فتنضوي تحت جناح الحزن:

مزّقتُ أيامي التي سلَفتْ ودفنتُ فيكِ بشاشةَ الآتي

وأضعتُ أفراحي ومن عبَثٍ شِبْهُ ابتساماتي وضُحكاتي [2]

وتُذكِّر نبيلة الحبيب بما كان، وأنها لم تتقلب مع الأيام، وهي تُشرك الطبيعة - بذكريات متخيلة مغرقة في التأملات - في الشهادة على ما كان:

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 189 _ 191.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 137.

أتــذكرُ عنــدما بكــت الــدوالي	إذ الأطيــارُ فارقــت الجِنانــا؟
هُرعــتُ إليـك أبحـث فيـك عنّـي	وعمّــن كنتُــه قــدرًا وشــانا
وعــن قلــبٍ بحجـم أبـي وأمـي	وعــن روحٍ تلفّعــني أمانــا
وعــن حُــبٌ بلــون جِنــان أهلــي	فـأين تُـراك كنـتَ وأيـن كانـا؟![1]

وفي وقفت نازك مع البحر، تذكرت جدها، الذي يُشبهه كثيرا، تمثلت ذكراه أمامها في حادثة اندلاع حريق، وكيف هب جدُّها لإطفائه، تقول، تحكي لحبيبها:

حبيبي لقد كان لي في الطفولة جَدُّ

طويل كمثل جدائل شعرِ ربيعٍ وريفْ

وكان لجدّي عمق،

وظلٌ ،

وبُعْدُ

له عُنفُ عاصفة في خريفْ

وكان مدًى في بحار مطلسمةٍ لا تُحَدُّ

وجدّيَ كان قويًا كموجة بحر مخيف [2]

وتبدو من هذه الصفات، التي جسّدت فيها لغة طفلة، كيف يهوّل الأطفال الأشياء، ويبالغون في أوصافهم التي تتجاوز الواقع، لتدخل في الخيال، ولأن الشاعرة تريد أخيرا أن تصل بأوصاف جدّها إلى أنه يشبه البحر في قوة أمواجه، وصموده أمام الريح.

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 82.

(2) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، 18.

- التعلق بالمكان:

وقفت نازك طويلا أمام المكان، الذي تركته عمتها بعد رحيلها، وهو مكان لصيق بها، وأصبح باردا، بعدما كان جسدها يدفئه:

أوَحيـــدةٌ في القـــبر هامـــدةٌ	وأنـــا أمـــسّ ســريرك الخـــاوي؟
خُـصُلات شـعركِ فوقـه خُـرَقٌ	في عمـق يأسـي الـصارخِ الـداوي
ومكـــان رأســك في الوســادة في	قلـــبي بقايـــا كوكـــب هـــاوِ [1]

ولكنها ترسم "يوتوبيا"[*] في الجبال" مكانها الخاص الذي تحلم به، وهو مكان خيالي لا وجود له على خريطة العالم:

تفجّري يا عيونْ

بالماءِ، بالأشعة الذائبة

..

تفجّري بالجمالْ

وشيّدي يوتوبيا في الجبالْ

يوتوبيا من شجرات القِمَمْ

ومن خرير المياهْ

يوتوبيا من نغمْ

نابضةً بالحياة[2]

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 136.

(*) وضحت الشاعرة مفهومها لـ"يوتوبيا"، تقول موضحة:"يوتوبيا Utopia كلمة إغريقية معناها (لا مكان)، استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامي..."(الديوان: ص 197)

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 154، 155.

في يوتوبيا أحلامها، شيّدت أحلامها الخيالية، التي طالما تمنّت أن تجدها في الواقع، وفيها تغيّرت كل لوحات الشاعرة: اللونية، والصوتية، والروائح..

وفي صورة من 'يوتوبيا' نازك، تصورت نبيلة مسقط رأسها، في حوارات أجْرَتها مع عناصر ذلك المكان، الذي طالما شعرت بالحنين إليه، واكتشفت - بخيالها الشعري الجامح - اشتياق المكان إليها، ومبادلتها تلك المشاعر، وذلك راجع إلى شدة تعلقها بالمكان (الوطن)، فبدا لها أنه يتعلق أيضا بأبنائه، ويخلص لهم، تتضح هذه العلاقة الحميمة حيث تقول:

ضمّني الوادي إلى الصدر الحنونْ

فَهَمى الدمعُ واسْبَلْنا الجفونْ

..

فافرحي..

يا كلُّ أشياء المكانْ

..

هذه أرجوحتي

..

ثم ضمّوني جميعا

بينما قلبي الذي

ذاب اشتياقا

كان أضناه البكاء

..

ثم رُحتُ أقبّل الأشياء

كُلاً باسمهِ..

..

ما الذي أقصاكِ عنّا؟!

..

سامحوني

لم يكن ذاك بأمري

ما عرفتُ سوى هواكم

صدقوني

كيف أهوى غيركم

وأنا التي..

خلّفت قلبي بينكم

قبل الرحيل؟! (1)

في حوار ينطوي على عتاب المحبين بسبب البعد وجوى الشوق، وتطلب الشاعرة من عناصر المكان أن تسامحها. وأظهرت لها مدى إخلاصها في هواها لها.

وفي قصيدة سعاد "وطني أنت"، جعلت من ذراعي حبيبها وطنا، بل إنها أضافت الزمان إلى المكان، وهذا ما يشكله لها الحبيب:

لم يبقَ لي وطن أعود إليهِ..

فاجعلْ من ذراعيكَ الوطنْ

هم صادروا زمني

فأصبحتَ الزمنْ (2)

---

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 65 _ 71.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 211.

إن هنالك حميمية بين المرأة والمكان، لذا، يظل مرافقا لمن ترتبط بهم بعلاقة وجدانية عميقة، نرى ذلك في كثير من شعر المرأة، وهكذا ابتدأت نازك قصيدتها 'قبر ينفجر'، التي كتبتها بمناسبة سماعها صوت أمها تلقي شعرا مسجلا على شريط، بعد مضي عشرين عاما على فقد صوتها:

بجناحين من حُرقة وحنانْ

صوتُ أمي أتى عابقا من وراء الزمانْ

من وراء اللانهاية، من شُرُفات مكانْ

خلف أفْق رؤايَ، وخلف العيانْ

من وراء حُطام المزارع، من عَطَش الإنسانْ

في سهول فلسطينَ، في ليلها السهرانْ

من وراء حقول الضبابْ

وجدار العذابْ

من متاهات لندنَ، حيث الدجى والدخانْ [1]

ولندن هي مكان قبرها، وصفتها ب'وراء مدى اللانهاية'، و'خلف أفق الرؤى'، و'خلف العيان' حيث المتاهات والدجى والضباب، وهي تخاطب أمها تشكو إليها خراب سهول فلسطين، وما يعيثه فيها العدو من خراب:

كثر القتل يا أمي

والعدو يصادر حتى تسابيحنا وكرانا

ويعشش ملءَ بساتيننا وقُرانا

يسكن منا مِزَقَ الدم والعظمِ

وترين عدوكِ يا أمي

---

[1] نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 58، 59.

يتبادل أرضكِ، أرضَ الجدودِ، هدايا [1]

مشددة على ارتباطها بأرض الأجداد، وشاكية إلى روح أمها، التي نافحت بشعرها عن الأرض، لكنها ضاعت.

خامسًا: موضوعات أنثوية "حصريا":

- الأمومة:

قد يكون وصف تجربة الأمومة والميلاد، وما فيهما من مشاعر، حصريا للمرأة، فهي الأقدر على التعبير عن تجربة لا يخوضها أحد سواها، ولها ما لها من تداخل المشاعر واختلاطها في وجدان المرأة، ما بين ألم، وحنان، ومحبة، وخوف...

وأوضح ما بدت فيه المشاعر الخاصة بتجربة الأمومة في لحظات ما قبل الميلاد، قصيدة نبيلة الخطيب: "ميلاد موت". إذ رصدت فيها كل ما ينتاب روح أمّ، تتهيأ لتجربة المخاض والميلاد، وقد استغرقت التجربة القصيدة بكاملها، وهي طويلة نسبيا، لم تقف فيها صاحبتها عند تصوير المشاعر المألوفة في مثل هذه الحال، وإنما دخلت إلى الأعماق، وصورت انفعالات المرأة في أضعف حالاتها، وفي أقسى تجربة مؤلمة (جسديا) تمر بها، بصرخاتها، وأنينها، ولا يعرف كنه هذه الآلام وصعوبة التجربة غيرها. تبتدئ القصيدة بوصف حالتها في الليلة التي سبقت الميلاد، بقولها:

هذا الأنينْ

يُذيب أحشاء السكونْ

صبرًا ..

فقد أوشكتِ

---

[1] نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 63.

أن تضعي الجنين[1]

وأخذت تحمل نفسها على الصبر، بتركيز تفكيرها على أن الميلاد فرحة، خاصة إذا كان بعد عقم سنين، كي توطّن نفسها على تجرّع الألم، فتجعله شيئًا تخوضه كل النساء، وتتجاوزه وإن كان مؤلمًا، يعني انشقاق النفس:

هو هكذا الميلادْ
تتفتت الأضلاع منهُ
على حدود الصبرْ
ويجفّ البحرْ
هو هكذا الميلادْ
..
ليس انشقاق النفسِ
بالأمر اليسيرْ
هو هكذا الميلادْ
كتفجّر الماء الزلالِ
مُصدّعًا قلب الصخور[2].

ثم تبين ابتهال الأم في تلك الليلة، وكثافة دعائها، لنفسها وللوليد الذي سيولد، فتتوسل بالأنبياء والصالحين، الذين مروا بالمحن، فبدأت بمريم البتول، في دعائها لنفسها بأن يهوّن الله عليها الألم:

يا رب مريمْ
هوّن عليّ

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 94.

(2) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 96، 97.

فأنت أعلمُ

بالذي تلقاه نفسي [1]

ثم توجّهت بالدعاء، من أجل وليدها، وتوسلت بإسماعيل الذي رعاه ربه وهو صغير، وأجرى مجدًا عظيما (رفع قواعد البيت الحرام) على يده، حينما شبّ ويفع، وبيوسف ويونس، وكلّهم تجاوزا محنهم بإذن الله ورعايته:

يا ربّ إسماعيلَ

هبْهُ العمرَ

يبني كعبةً

في كل قلبٍ

فجّرْ على قدميه زمزمَ

علّه يسقي

جفاف الروحْ

يا ربّ يوسف

صُنْهُ من إخوانِهِ

..

يا رب يونس

قد كان بطن الحوتِ

يغلي

سخرْ له الأمواج تحضنهُ

وأنزلْ في جوارحه السكينة [2]

---

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 97.

(2) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 99، 100.

واستدعت قصة موسى، الذي ألقته أمه في اليم، وذلك حينما وصلت بها الأحداث إلى ما بعد ولادة الوليد، الذي كان مفارقا للحياة قبل أن يستنشق نفَسًا واحدًا منها:

حُطِّيه في التابوتْ

وألقِهِ في اليمّ

ولتُنْجبي هارونْ

كي يشتدّ أزرُ أخيهِ [1]

وكأنها تُعزي نفسها بذكر إنجاب الأخ بعد موت الوليد، وتدخل في حالة اهتزاز المشاعر واضطرابها، ما بين يأس وأمل، تراوح بينهما:

خلّي الرُّفاةْ

- لكنني أحسستُ

في جثمانه نبض الحياة

- لا تحزني يا زوج إبراهيمْ

الخصبُ فيكِ إلى الأبدْ

..

- لا تعذلوني .

إن نحرتُ

سنيّ عمري

المثقلاتِ

وما سلوتْ

فعلى مداها

قد حلمتُ بهِ

---

(1) نيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 106، 107.

وقاسيتُ المخاض لأجلِهِ

فإذا به

ميلاد موتْ

..

فلتوقِني

يا أمّ

أنّ الصبحَ

آذنَ باقترابْ

فلتوقني

يا أمُّ

أنّ الصبحَ

آذنَ باقترابْ.[1]

وفي أجواء الولادة نفسها، رسمت الصوت والصراخ، اللذين كانت تُطلقهما الأم، ولكنها لم تسمع من الوليد سوى الصمت والسكون، فكان الصوت أحد أدواتها في تعميق صورة الألم، ومن ثم الحزن الذي تبعه، لأن هذا الألم تُبع بميلاد موت. ومن بعض تلك الصور:

لا تصرخي

ودعي الصراخ

لمن سيولدُ بعد حينْ

..

وتثور صرختها

[1] نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 107 _ 111.

تزلزل كل أرجاء المكانْ

صمتٌ يخيّم في المكانْ

..

وفقدتُهُ..

قبل انبعاث النورِ

في الصبح الحنونْ

فمضى قُبيل تبعثر الأصوات

تعبثُ بالسكونْ [1]

إن تفصيل كل جزئيات لحظات الميلاد، وما يسبقها، وما يعقبها، بكل المشاعر المختلطة، بين ألم وفرح وخوف وأمل..، وتخلّق حياة من داخل الجسد، لم يكن يتأتى لغير المرأة، صاحبة هذه التجربة، فهذه الخبرة الخاصة تنبع من كون المرأة قد جربت وحدها هذه الخبرات الحياتية الأنثوية الخاصة (الإباضة، الطمث، الوضع)، فإنها وحدها القادرة على الحديث عن حياة المرأة[2].

وتورد نبيلة تجربة الميلاد في قصيدة "سنة حلوة"، لا على سبيل الحديث عن التجربة ذاتها، وإنما أوردتها في سياق الموعظة، في حديثها عن الحياة والموت، وأن الموت أدنى لأحدنا من ارتداد طرفه إليه:

هــــل ظنُّـــكَ مـــيلادكَ يومًـــا	لم تــــدرِ عنســـاء تجاريـــــه؟!
مـــاذا أنجـــزتَ عـــشيتها؟	أشَـــهدتَ مريـــرَ متاعبـــه؟
ســـل أمـــكَ هـــل تنـسى يومًـــا	فِعْـــلَ المطلـــوب بطالبـــه

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 95 _ 103.

(2) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 190.

تـــــشدو والمـــــوتُ يـــــصارعُها   واســـــتلقتْ بـــــين مخالبـــــه[1]

لكنها هنا لم تصف مرارة التجربة، بل اكتفت بسوقها مثالا، إذ إن السياق لم يكن خاصا بالتجربة وتفاصيلها.

وتظل موضوعة الأمومة تسيطر على المرأة، ليس في مشاعرها تجاه طفلها، بل في مشاعر الحب تجاه الرجل، تعبر سعاد عن طفولة حبيبها، وممارستها الأمومة تجاهه، ورغبتها في الاستبقاء على طفولته و(شقاوته):

لستُ أفكّر في تأديبكَ..

أو تهذيبكَ..

لو هذّبتُ الطفلَ الطائشَ فيكَ..

فماذا يبقى منكْ؟ [2]

وقبل التهذيب والتأديب، تخاف سعاد أن تلد حبيبها، وتحب أن تحتفظ بحملها له كأنثى الكانغارو، هكذا تتعلق سعاد بحبيبها، لتتصل به إلى أن يكون جنينا تحمله في بطنها، لا تريد وضعه مهما طالت مدة الحمل، تقول في قصيدتها الحمل الأبدي[*]:

احمِلُكَ كأنثى الكانغارو

في بطني..

وأقفزُ بك من شجرة إلى شجرةْ..

..

أحملك تسعة أشهرْ..

تسعين شهرًا

---

(1) نيلة الخطيب، عقد الروح، 51.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 65.

(*) وهذا النص نثري، ولكنه يحمل دلالة عميقة على المعنى المراد.

تسعين عامًا

وأخافُ أن ألِدَكْ

حتى لا تضيع مني في الغابةْ..[1]

وتبين هنا ذلك الهاجس الذي يظل يلاحق المرأة، وهو خوفها من فقدان حبيبها في أي وقت، لذا تتمسك به، بكل ما يتاح لها من السبل، والشاعرة اختارت طريقتها الخاصة للاحتفاظ به.

وتمارس طقوس أمومتها في الحب، تقول سعاد في قصيدتها أمومة[*]:

أحيانًا

يخطرُ لي أن ألِدَكْ

لأحمّمَكْ..

وأنشّفَ قدمَيكْ

وأمشّطَ شعركَ الناعمْ

وأغنّي لك قبل أن تنامْ...[3]

وتُبادل نبيلة الحبيب أدوار الطفولة، بينها وبينه، فتكون هي الطفلة الحبيبة المدللة، ثم تصبح أمًا لحبيبها المدلل، هكذا عبرت عن هذه الأدوار، في قصيدة طفولة:

غالبتُ النومَ على حِجرك

ومددتُ يدي

أتلمّسُ وهجَ النبضة

في صدرك

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 89.

(*) للشاعرة قصيدة أخرى بالعنوان نفسه في الديوان نفسه، تم تناولها أيضا في الدراسة، والقصيدة أيضا من جنس النص النثري.

(3) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 223.

ردّدتُ ترانيم جَنانك

واستسلم قلبي لحنانك

وتهادت روحي

من سكرتها

في ملكوتٍ

من عطرك

مَن أودعَ وجهك هذا البِشرْ؟

مَن علّم طرْفكَ

فنّ الشّعر؟!

من أين لصوتك

هذا الدفء الآسرُ والسحر؟!

أعلمُ أني لم أذنب

لكني بسذاجة طفلٍ

أتوسّل مِنّة غفرانك! [1]

فهي تُعنى بتفاصيل معينة من حبيبها، فتهتم بصوت نبضه، وعطوره، وترانيمه، ونظراته، مما تتلمسه بالحواس، لكنها تعبر عنها ببراءة، ولا تبوح بما يبوح به الرجل، في مثل هذا الموقف، فهي تبحث في كل ذلك عن حبه وحنانه، وبسذاجة طفل، صرّحت له بقولها:

فامنحني لحظة ميلادي

خبّأتُ سنيني بلياليها

لأغنّيها...

شوقًا وحنينًا

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 22 _ 24.

بين يديك

ونذرت غراسي

كي أهديها

حين يذوب السكّر فيها

لحقول البهجة

في عينيك [1]

فهي تبوح له بأنها انتظرته، وادّخرت له عمرها، كي تهديه له حينما تلتقي بـه، ثـم تغير الدور، لتمارس أمومتها تجاهه:

يا طفلاً...

حين أناغيهِ

وأناجيهِ

ترحل أحزاني

عن عمري

وإذا ما أقبل مبتسمًا

تتمايل جذلى أزهاري

والضحكة موسيقى تعلو

أنسى نفسي

أنسى اللحظة

أنسى أمسي

وأطير إليهُ

أطوّقه وأعانقه

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 24، 25.

أقسم أني في ساعتها

لا أدري...

مَن منّا الطفلُ! [1]

فهي في أثناء الأمومة، تعود ثانية إلى الطفولة، لشدة ما تشعر معه بالفرح والحنان، وهذه المشاعر تحتاج إليها المرأة طفلة، وصبية، وشابة، وعجوزًا، تظل تبحث عنها طيلة حياتها، ولا تُشبع عاطفتها وتتوقف في مرحلة ما، وإنما تظل متدفقة، وتحتاج إلى نبع لا ينضب، ترتوي منه. لذا، اختلطت عند الشاعرة الطفولة بالأمومة، فهي امرأة، أولاً وأخيرًا.

- لوازم المرأة وخصوصياتها، واهتماماتها:

يمكن تسجيل ملحظ في شعر المرأة، فهي تستثمر أدواتها الخاصة، كالكحل والأمشاط والعطور.. بطريقة مختلفة عما تعنيه للرجل، فهي تشكل لديها رموزا أنثوية، ذات دلالات عميقة، تدخل في كينونتها، ولا تستطيع الاستغناء عنها، بل إنها تُسبغ عليها شيئا من القدسية، ونوعا من الإنسانية؛ لشدة ارتباطها بها. كما أنها تقف كثيرا عند ما يسترعي اهتمامها وتحتاج إليه، حتى وإن بدت هذه الأشياء بسيطة ساذجة، وأحيانا سخيفة بالنسبة للرجل، وللمجتمع من خلفه. فمثلا، كحلها العربي، يعطيها هويتها، ويشكل رمزا من رموز أنوثتها، تعتز به، ولا تتخلى عنه أبدا.

هذه الأشياء التي تخص المرأة، نراها غالبا مضافة إليها، وليست منفردة، تقول نبيلة مثلا:

وداعبت النسائمُ ذيلَ ثوبي   وقد عبث النعاس بطرْف هدبي [2]

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 25، 26.

(2) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 77.

ولننظر كيف تصف عِقدها في موضع آخر:

يا عهدُ ماذا لو خلعتُ خواتمي؟!   وقطعتُ عِقدًا كان عندي الأمجدا! [1]

ونظرا لأهمية هذه الأشياء عند المرأة، تستخدمها سعاد في خطابها لحبيبها، فهي أدواتها المهمة في هذا الموقف، تقول:

أنا خبّأتُ بشَعري لحبيبي ياسمينةْ [2]

ولفرط حبها لحبيبها، وشدة ما احتله من كيانها، تأمره أن يخرج من هذا الكيان، وتبدأ بذكر أشيائها أولا، وأيضًا لأهميتها، تقول سعاد:

أيها السيدُ اخرجْ

من مِلاءات سريري..

من رذاذ الماء ينساب على جسمي صباحًا

من دبابيسي... وأمشاطي..

وكُحلي العربي [3]

فكحلها عربي بامتياز واعتزاز، وهذه الصفة كثيرا ما تنضاف إلى الكحل، تقول أيضا،في ما يتصل بهذا السياق والوصف:

سأبقى أحبكَ

مهما ضجرتَ

ومهما صرختَ

ومهما احتججتَ

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 78.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 36.

(3) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 37.

ومهما أردتُ التحررَ من كُحليَ العربيُّ..

ومن شَعريَ الكستنائيّ..

سأبقى أحبكَ [1]

وكحلها عربي في كل حالاتها، لا تفارقه هذه الصفة عندها، وهي هنا لا تعني أنها ستستغني عن كحلها، بل إنه من المحال أن تفعل ذلك، فهو مرتبط بها، مثله مثل شعرها الكستنائيْ، لكنها تتمسك بكل أشيائها، وبحبها أيضًا.

لكن سعاد، في موضع آخر، تتغنى فيه بالعراق، أضافت الكحل، بل أضافت كل أشيائها الخاصة إلى العراق، في تتيّم، من نوع مختلف، بالعراق، تقول في قصيدة قصيدة حب إلى سيف عراقيْ:

أنا امرأةٌ..

قررتْ أن تحب العراقْ

وأن تتزوّج منه أمام عيون القبيلةْ

فمنذ الطفولةِ،

كنتُ أكحّلُ عيني بليلِ العراق

وكنت أحني يدي بطينِ العراقْ

وأترك شعري طويلاً..

ليشبه نخلَ العراقْ.. [2]

وبما أنها نسبت أشياءها الثمينة والقريبة إلى قلبها إلى العراق، فمعنى ذلك أنها واقعة في حُبه حتى العظم.

---

(1) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 78.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 121.

وتقيم مراسم زواجها من العراق في القصيدة نفسها، وتحدد موعد الزفاف، ومهرها الذي قدمه لها بطلها العراق، تقول:

وليلة عرسي هي القادسيةْ

زواجي جرى تحت ظل السيوفِ، وضوء المشاعلْ

ومهري كان حصانًا جميلا.. وخمس سنابلْ

وماذا تريد النساءُ من الحب إلا..

قصيدةَ شعرٍ..

ووقفة عزٍ

وسيفًا يقاتلْ ؟

وماذا تريد النساءُ من المجدِ،

أكثر من أن يكنّ بريقًا جميلاً

بعيني مناضلْ؟؟ (1)

ولكن نظرة في قصيدة سعاد أنثى 2000، نجد أنها شنّت حربا على أشياء المرأة، فحطمتها وتسلقت على شظاياها، لتصل إلى تحقيق ذاتها، وقراءة في القصيدة توصل القارئ إلى السبب الذي دفعها إلى ذلك، تقول[2]:

قد كان بوُسعي،

– مثل جميع نساء الأرضِ –

مغازلةُ المِرآةْ

..

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 124.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 25–41. (الاختيار من كامل القصيدة، مع التنويه إلى أن الصفحات تتخللها ترجمة باللغة الإنجليزية في الطبعة المعتمدة).

قد كان بوسعي أن أتجمّلَ...

أن أتكحّلَ...

أن أتدلَّلَ

..

قد كان بوسعي

أن أتشكّل بالفيروزِ، وبالياقوتِ،

وأن أتثنّى كالملكاتْ

قد كان بوسعي أن لا أفعلَ شيئًا

أن لا أقرأ شيئًا

أن لا أكتبَ شيئًا

أن أتفرّغَ للأضواءِ.. وللأزياءِ.. وللرَحَلاتْ

قد كان بوسعي

أن لا أرفضَ

أن لا أغضبَ

أن لا أصرُخَ في وجه المأساةْ

قد كان بوسعي

أن أبتلعَ الدمْعَ

وأن أبتلعَ القَمعَ

وأن أتأقلمَ مثل جميع المسجوناتْ

قد كان بوسعي

أن أتجنّب أسئلة التاريخِ

وأهربَ من تعذيب الذاتْ

..

لكنّي خنتُ قوانين الأنثى

واخترتُ مواجهة الكلماتْ... [1]

اختارت أن تكون ذاتها، بعيدة عن أشيائها، ومتنازلة عنها، ليس لأنها لا تعني لها شيئا، بل لأنها ترى فيها طوقا تنحصر الأنثى في دائرته، ولأنها لا ترى لها قيمة - من وجهة نظرها في هذا الموقف - تنضاف إلى الأنثى وتشكل ماهيتها، إلا من قبل الآخر، وأعلنت براءتها من أولئك اللواتي يتوهمن أن الأنوثة تكمن في أشياء تُشكّلهن.

لذا شنّت هجوما شرسا لتنفي تلك الأشياء عن نفسها، فنفت الوقوف المقدس أمام المرآة، والثرثرة، والتجمّل، والتدلل، ورفضت أن تتشكلْ بالفيروز والياقوت، متقصدة لفظة التشكلْ، وليس التجمل أو التزين، وكأن الأخريات اللواتي يرين الأنوثة منحصرة في هذه الأشياء، يتشكلن على وفق ما تتناسق تلك الأشياء، وكما يريد الآخرون أن يروها متزينة بها، دون وجود كيان آخر.

وفي الوقت نفسه، قادت دفاعا عن ذاتها الدفينة، وحاولت أن تنفض الغبار الذي تراكم عليها، فهي ناقضت الأخريات بأن فعلت، وقرأت، وكتبت، وصرخت، وغضبت، وتمرّدت... عادّة ذلك مخالفة لقوانين الأنثى المسحوقة، التي أخذتها بهرجة المظاهر، وآثرت الشاعرة إيجاد الذاتْ، والتنقيب عنها بين الكلمات.

وتنظر نبيلة إلى الجوهرات، النظرة نفسها، تقول:

لا تمنحني

اللؤلؤ عقدًا

والماس سوارًا وتّاجا

إن كنت ستهديني شيئًا

---

[1] سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 25 _ 41.

فاجعله..

على رأسي تاجًا[1]

فقد نفرت من الجواهر التي تُبهر المرأة، وتجعلها متألقة في عيون الآخرين، لكنها استثنت التاج رغم أنه يدخل ضمنها ظاهريا، لكنها قد تقصد من ورائه، أن يكون رمزًا يُلتفت من خلاله إلى عقلها وفكرها بعين الاهتمام والاحترام، لا أن يُنظر إليها على أنها دُمية، ومُفرّغة من أي فكر.

وفي سياق عدم الاكتراث، تعاملت نازك مع اهتمامات المرأة، بأسلوب تحقير وازدراء، ليس للأشياء لذاتها، وإنما لرئيسة وزراء إسرائيل آنذاك (غولدا)، فقد نسَبت تلك الأشياء إليها، ودَعَتها – ساخرة – إلى أن تتمسّك بها، فخاطبتها بقولها:

سيّدتي ماذا ستلبسين؟

في سهرة الليلة، في أي وشاحٍ سوف تظهرينْ؟

سيّدتي كوني شَبابًا ساخنًا وزوبعةْ

استعملي عطور باريسَ، اكرعي من خمرنا المشعشعةْ

فخمرُنا قد قطّر الربيعُ فيها عطرَهُ وأدمُعَه

تمتّعي فالعمر يمضي راكضًا، والسنواتُ مُسرِعةْ

وأنتِ تُهرمينْ

..

أظفارُكِ الطوال يا سيّدتي اطلِها

بصبغٍ قرمزيٍّ ليّنِ

كأنّه رجعٌ غريقٌ ذاهلٌ من تمتمات أرغنِ [2]

---

(1) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 89.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 125، 126.

فطلبت منها أن تولي مظاهرها - الكاذبة - عناية واهتماما، فذكرت العطور واللباس، وركزت على مسألة العمر، لإدراكها مدى أهميتها بالنسبة للمرأة، ولم يغب عنها أن تواجهها بما نهبوا من كروم بساتيننا، ليصنعوا خمرهم، كما تداعت لديها صورة البائسين، الذين سُفكت دماؤهم في لون طلائها القرمزي..في استثمار بنّاء من الشاعرة، لتلك الأمور في خدمة الفكرة التي تريد إيصالها.

ولننظر كيف وظفت نازك الكحلَ، الذي تختص به المرأة، وتعتز بامتلاكه، والشاعرة هنا تعتز بأن يكون كحل العيون العربية من رمال الأرض:

وانتزعْنا أرضَنا من بين أشداق الذئاب الهمجيةْ

وجعلنا رملها كحلا لأهداب العيون العربيةْ[1]

وعن وصف هذه الأشياء والتأكيد عليها، استعملتها نازك، ولكن هذه المرة لامرأة بعينها، هي هاجر أم إسماعيل ﷺ، فظلت تصورها لتبيّن مدى الحالة الشعورية التي كانت عليها وهي تستسقي ربها جرعة ماء للصغير، تقول:

وفي تراب مكةٍ تبعثر الشعرُ الجميلُ الأشقرُ

وقلب أمّه الحزينُ برعمٌ مُنْهَصِرُ

ودمعُها على مرايا وجهها يَنحدرُ

..

وسقطتْ مُغمًى عليها، وانسدال شعرها الطويلْ

فوق الثرى جداولٌ سوداءْ

سنابلٌ يَعثُرها الهواءْ

..

تسقيه هاجرٌ وضوءٌ من جراح وجهها يسيلْ

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 167.

وشعرها المسترسلُ الطويلْ

منسدلٌ يخفق حول وجهه الجميلْ

..

وهُدبُ مقلتيكِ، يا هاجرُ، غيمٌ ممطرُ

من شكره لربّه يقطُرُ ثم يقطُرُ [1]

فركزت كثيرا على شعرها المنسدل، ويلاحظ هنا أنها غيرت في ألوانه بين الأشقر والأسود، قد يكون لمجاورة سياقية بالنسبة لاختيار اللون الأسود، إذ كان ذكر الشعر الأسود يعقّب قولها: "وتهطل الدموع من شواطئ المحاجر السوداء"[2]. أو لأنها قد تومئ إلى أن الأنثى جميلة في أي اللونين، لكن المهم عندها هو طول الشعر وانسداله، وحاولت إيصال صورة هذه المرأة بأنها جميلة ورقيقة، كي تزيد من تأثير ما لقيت من مصاعب وضنك، إلى أن تفجر الماء لها ولطفلها.

وسعاد ركزت على الشعر المنسدل، حين خاطبت بيروت بعدة أوصاف، تُساوي للشاعرة الكثير من المعاني، فنادتها بأنها وردة البحر، وعمرها الجميل، ثم قالت:

يا شَعريَ الطويلَ منثورًا

على (الرَوْشَة)... و(اليَرْزة).. [3]

وتستعمل نبيلة الخضاب في صورة مأخوذة من الطبيعة:

فيمر العمر

ولا ترتشفين

النور من المشكاة!

---

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 33 _ 46.

(2) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 41.

(3) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 131.

والنور حياة

لا تختضبين

بحناء الشفق الوردي! [1]

وكي تزيد زهو لون الحناء، لم تصف لون الشفق بالأحمر مجردا، بل وصفته بالوردي، لتزيد من جمال لونه الممتزج برائحة الورد.

- قضية المرأة، والتمرد على النظرة الدونية إليها:

إن هذه القضية تظل المرأة تلاحقها في كثير من شعرها، لأن كون المرأة تقول شعرا وتبوح بمشاعرها، في مجتمع منغلق، يفرض عليها كثيرا من المحرمات، يعدّ تمردًا بحد ذاته على مواضعات المجتمع، لذا يبدو في شعر المرأة ضيقها من قيود كثيرة، أسكتتها قرونا طويلة، ومن ثم فلابد للمرأة أن تتصدى لهذه القضية، لأنها قضيتها هي، ولا أحد غيرها سيشعر بقساوة ما ذاقت.

تطرح الشاعرة سعاد الصباح قضية المرأة، وتؤكدها بشدة في معظم شعرها، يدل على ذلك أسماء بعض دواوينها، كـ "فتافيت امرأة"، و"في البدء كانت الأنثى"، و"خذني إلى حدود الشمس".

وديوانها "فتافيت امرأة" افتتحته بقصيدة "فيتو على نون النسوة"، وظلت طوال القصيدة تذكر ممنوعات المجتمع التي حرمت عليها، وتحاول أن تثبت أنْ لا وجه لتحريمها، مقدّمة مسوّغاتها لذلك،فهي مثلا تؤكد حقها في الكتابة[2]:

يقولونْ:

إن الكتابة إثمٌ عظيمٌ..

---

(1) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 69.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 10.

فلا تكتبي

وبعد سلسلة من النواهي من قبل المجتمع، تردّ بصوت الأنثى التي ضجرت من تلك النواهي، لتثبت أنها ارتادت كل ما نهَوها عنه، فما أصابها أي سوء مما حذروها منه. إلى أن تصل بها حالة الضيق من هذا الوضع المتجبر، إلى أن تصرخ[1]:

واضحكُ من كل ما قيل عني

وأرفضُ أفكار عصر التَنَكْ

ومنطقَ عصر التنك

وأبقى أغنّي على قمّتي العاليةْ

وأعرف أن الرعود ستمضي...

وأن الزوابع تمضي...

وأن الخفافيش تمضي...

وأعرف أنهم زائلونَ

وأني أنا الباقية...

بهذا الإثبات المقصود لضمير 'الأنا'، الذي طالما ظل دفينا، لا يعبر عن نفسه إلا بصوت باهت، هذه الأنا، هي 'أنا' المؤنثة، التي لم تأت مفرغة لذاتها، وإنما انشطرت إلى كل الذوات المؤنثة. فالشاعرة لا تتكلم عن نفسها، وإنما تتحدث باسم كل بنات جنسها، وهنا أكدت الضمير إيذانا بتأكيد الذات المؤنثة، وهي تتمرد باسمهن، وتتجرأ على تحطيم الموروثات البالية التي طالما قُدّست وعُظمت، فهي عندها لا تعني شيئا، وإلا، فلمَ لم تُعطِ الأنثى حقها. تقول في موضع آخر من الديوان نفسه[2]:

إنني ضد الوصايا العشرْ..

والتاريخ من خلفي رمالٌ ودماءْ..

---

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 17.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 21.

وترد الباحثة سهام الفريح أسلوب سعاد المباشر في إعلان قضيتها، دون اللجوء إلى الرمز أو المواربة، ودون خوف، انها تعيش في مجتمع منفتح، أسقط بعض القيود عن المرأة[1].

وهكذا تجعل سعاد قضية قمع الأنثى ثقافية اجتماعية صرفًا، فتحدد أن "هذه البلاد" بما تشرب أبناؤها من ثقافة متوارثة، تنظر إلى المرأة نظرة دنيئة، فتعبر عن ذلك بكلمات تجرح المرأة، كعدّها "عارًا"، أو "عورة"..لذا تُحدد مهامّها في الحياة، وتُقاس حركتها في مدار حياتها على وفق ما يريد المجتمع منها، تقول:

هذي بلادٌ.. تختِنُ القصيدةَ الأنثى..
وتشنُقُ الشمس لدى طُلوعها
حفظًا لأمن العائلةْ..
وتذبح المرأة إن تكلّمتْ..
أو فكّرتْ..
أو كتبتْ..
أو عشقتْ..
غسلاً لعار العائلةْ..

..

فالوجه فيها عورةٌ
والصوتُ فيها عورةٌ
والفِكر فيها عورةٌ
والشّعرُ فيها عورةٌ
والحُبّ فيها عورةٌ
والقمر الأخضر ..والرسائل الزرقاءْ

---

(1) ينظر سهام الفريح، المرأة العربية والإبداع الشعري، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2004، ص 189.

هذي بلادٌ ألغت الربيع من حسابها

وألغت الشتاءْ [1]

ومن شدة تألم الشاعرة وحُرقتها من هذا الواقع، ابتدأت القصيدة بالإشارة إلى "هذي البلاد"، ثم توقفت وقفة ألم، من شدة عمق الجراح في نفسها، مما تفعله الثقافة بالأنثى، وربطت الخير والضياء (الربيع والشتاء والشمس والقمر) بالأنثى، لكن هذه البلاد ترفض ذلك، وتقوم بوأده والقضاء عليه، بحجة حفظ الأمن...

وفي قصيدة نازك "غسلاً للعار"، تضيق بمفهوم العار الذي يكيله رجال القبيلة بمكيالين، فبعد أن وصفت استغاثات فتاة، تمّ قتلها "غسلاً للعار"، توجّهت بالسخرية من أولئك الذين طبقوا عليها الحد، وينسون غرقهم بالعار، تقول ساخرة من ادّعائهم الفضيلة:

ويعود الجلاد الوحشيّ ويلقى الناسْ

"العارُ؟" ويمسحُ مُديتَه - "مزّقْنا العارْ

ورَجَعنا فُضَلاءً، بيضَ السُّمعة أحرارْ"

"يا ربّ الحانةِ، أينَ الخمرُ؟ وأين الكاسْ؟"

"نادِ الغانيةَ الكسلى العاطرةَ الأنفاسْ"

..وسيأتي الفجر وتسأل عنها الفتياتُ

..

وستحكي قصتها السوداءَ الجاراتُ

وستهمِسُها حتى الأحجارْ

غسلاً للعارْ..

غسلا للعارْ [2]

---

(1) سعاد الصباح، خلني إلى حدود الشمس، ص 83 _ 87.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 351 _ 353.

هكذا كان موقف رجال القبيلة، يتولّون هم "التنظيف والغسل" لتكون سمعتهم وثيابهم "بيضاء" بينما نساؤها تلطخ سمعتها بالسواد، في توظيف مقصود من الشاعرة للون، وربطه بالسمعة التي تحرص عليها القبيلة، لكن بمقاييس مزدوجة، فما يُطبّق على المرأة من قوانين صارمة (يطبقها الرجال)، لا تُطبق عليهم أنفسهم. ثم توجّهت الشاعرة إلى نساء القبيلة، مُنبّهةً ومحذّرة:

"يا جارات الحارةِ، يا فتيات القريةْ

الخبزُ سنعجنهُ بدموع مآقينا

سنقصّ جدائلنا وسنسلخُ أيدينا

لتظلّ ثيابُهم بيضَ اللون نقيّةْ

لا بسمةَ، لا فرحةَ، لا لفتةَ فالمُديةْ

ترقُبنا في قبضة والدنا وأخينا

وغدًا من يدري أيُّ قِفارْ

ستُوارينا غسلاً للعارْ"[1]

إنها في خطابها هذا الموجّه إلى نساء القرية، لم تنأ بنفسها عن القضية، فالمدية تنتظر، وغسل العار هو القضية الأهم عند رجال القبيلة.

وقد أدهشت الباحثة بشرى البستاني من وجهة نظر الباحثة سلمى الجيوسي، التي لم ترَ طرحًا لقضية المرأة والتمرد على التقاليد في شعر نازك، سوى في قصيدة "غسلاً للعار"[*]، وارتأت الباحثة البستاني أن وجهة النظر هذه غريبة، إذ يمتلئ شعر نازك بروح التمرد، ولكنها غير مكلفة بالتعبير عن ذلك صراحة وبشكل مباشر[2]، وقد ظهر في هذه الدراسة،

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، 353، 354.

(*) وقد أبدت سلمى الجيوسي وجهة نظرها هذه في بحثها "المرأة وصورة المرأة عند نازك الملائكة" في الكتاب التذكاري:نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة. إعداد وتقديم عبد الله أحمد المهنا، ينظر بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 97.

(2) ينظر بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 97، 98.

مدى انتشار هذا المعنى عند نازك، ورفضها لكثير من القيم المجتمعية التي تعيشها وترفضها، وقد أعلنت عزلتها مرارا وسأمها من أوضاع كثيرة، لا تستطيع تغييرها، فركنت إلى نفسها، وأشاحت بوجهها عنها، وأعلنت ذاتها بصوت عال غير مرة، في عدة قصائد ودواوين.

ونبيلة أظهرت تمرّدها في اهتياج غضبها، مع نوع من الاعتزاز بالنفس، تقول:

إرمِ السهامَ

إذا أبَتْ..

إلا اقتناص المجدِ..

صوبي..

حسب السهام كرامةً..

إنْ أطلِقَتْ..

أن تستقرَّ..

هنا بقلبي..

..

واعلم

بأني قد فتحتُ..

بدفتر التاريخ بابًا..

أسميته باب الوجودْ..

ودخلتُهُ متقلّدًا موتي..

فقلّدني..

وسامًا..

من خلودْ [1]

---

[1] نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 31_ 36.

فقررت أن تُجابه الموت بقلب صلب، بعدما قُيّدت بسلاسل الصمت. فرأت استحقاقها وسام الخلود، لأنها اختارت أن تقول كلمتها.

وفي تعبير نازك عن التمرد، وظفت كل ما أتيح لها لغويا للوصول إلى إعلانها ذاك؛ ففي قصيدة "قبر ينفجر" وصلت الجمل الفعلية إلى حوالي ستين جملة، بينما بلغت الاسمية حوالي اثنتين وعشرين جملة. وقد استخدمت أفعالا تدل على القوة، مستخدِمة فعل الأمر في بعضها، مثل: تفجّري، تمزّقي، صرختُ، ضجّ، ضاق...

واستخدمت إلى جانب ذلك، صيغًا من التحذير: "هذي العيون حذارِ منها"، "وهذي العروق حذارِ من فَوَرانها"، "وهذي الشفاه حذار من سَكَناتها"، "وهذا الفؤاد حذار من غَفَواته"[1].

وتقول في قصيدة "تُهم" التي تصب كلها في المعنى نفسه:

أحبُّ الظلامَ ولكنني

أثورُ على كلّ أحلامكم

أحبُّ الحياةَ على أنني

أحقّرُ موكبَ أيامِكم [2]

بهذا الرفض الصريح الجريء، وتُبيّن الباحثة بشرى البستاني رأيها في شيوع مثل هذه اللهجة، التي تلجأ إليها الشواعر، بقولها: "إن ذمّ سلبيات الناس، وهجاء الزمن، ونقد القيم السائدة، ما هو إلا صرخة الأنثى في وجه طغيان العصر، وجبروت مُستغلّي الإنسان وهادري طاقاته"[3]. فهي صرخة بوجه الظلم على مطلقه، تُضيفها إلى تمرّدها على أنواع الظلم الخاص بها، الذي تتجرّعه، وتنبري إلى رفضه بأعلى صوتها.

---

(1) ينظر ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 169، 170.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 180.

(3) بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 98، 99.

كما ذكرت نازك التمرّدَ صراحة، وتظهر قوتها في تحدّيها حتى للموت. تقول:

وأنا على صدر التراب تمرّدٌ حُرٌّ، ونارٌ تُوثَّبٍ وتَحَرُّقِ
وسأصرعُ الموتَ الضعيف وأنثني بمخاوفي وسعادتي وتنهّدي[1]

ووصلت القضية عند نبيلة، في قصيدة آه ليلى، إلى أن تعدّ ما يقوم به المجتمع تجاه المرأة، وأدًا حقيقيًا، فكنّت عن ذلك بالكفن الأبيض، الذي تُكفن به منذ مولدها، ويوم عرسها، لتجعل ذلك رمزا يدل على الحكم المؤبد، الذي يُطلق على المرأة. وقد كنت بـليلى عن جنس حواء، تقول:

أيا لهفَ نفسي
على كل مَن
كُفّنت منذ مولدها
بالبياض
..
فيا صبرَ ليلى
أأعياك وقعُ السياطِ
على ظهر ليلى
..
ويا خدَّ ليلى
أجرّحَكَ الدمعُ
تحت ستار الظلام

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 170، 171.

ورجع البكاء..؟

فتبًا لمن يقتلون النساء

يسوقونهن بأثواب أعراسهنَّ

سبايا..

وتبًا لمن يشربون الصبايا

كؤوسَ نبيذٍ

إذا ثملوا

صيّروها شظايا...[1]

وقد مزجت سعاد قضية التمرد بحديثها عن الحب؛ ففي قصيدتها إلى تقدّميٍّ من العصور الوسطى، ظلت تؤكد مشاعرها الخالصة تجاه حبيبها، ورغبتها في تخلصه من معتقداته عن الأنوثة، هذه التي تشكل أساس مشاعره تجاهها، فلا تعود الشاعرة تشعر بما يكنّه لها من حب، بسبب النظرة المتجذرة في فِكره:

"يا سيدي:

إن كنتَ تعتبر الأنوثة وصمةً

فوق الجبين،

فما الذي أبقيتَ للمتحجّرين؟"[2]

فقد كانت تظن أن حبيبها مثقف وتقدّمي في تفكيره:

"أمُثقّفٌ؟؟

ويقول في وأد النساءِ..

فأيُّ ثقافة هذي.. وأيُّ مثقفينْ ؟

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 90 _ 92.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 58، 59.

أمثقفٌ؟؟

ويريد أن يُبقي حبيبته بسرداب السنينْ؟

أتقدّميٌّ في كتابتهِ؟

ورجعيٌّ بنظرته إلى الأنثى".[1]

إن الذي فاجأها هنا، أنها ظنت أن مشاعر حبيبها المرهفة تجاهها ستكون خالصة، ومن ثم، فإنه سينظر إليها من حيث هي أنثى، على أنها ذات طابع مقدس، أو في الأقل مساو له، لكنها شعرت بنوع من التحقير لها، فلم يُغن الحب شيئا عن شعور أنثى (حساسة) بهذا الشعور، فاختتمت القصيدة بقولها[2]:

فكّرتُ أنك طبعةٌ أخرى

ولكنّي وجدتُكَ..

طبعةً عاديةً كالآخرينْ!!

بهذه النغمة الصوتية الهادئة الكسيرة الساكنة (النهاية مكسورة طويلة، ثم مغلقة بالسكون)، بعد خيبة الأمل ممن تعدّه شقيق روحها، ومَن يهمّها أمره من بين كل الناس، إذ لم يكن مختلفا، فلم تجد كلاما بعدُ تقوله.

ويمكننا تسجيل ملاحظة هنا، في ما يتعلق بطريقة الشاعرة في وصف حبيبها، حتى في حال عدم رضاها عنه، فهي لم تصفه وصفا قاسيا، ولم تنزل به إلى الدرك الأسفل. تظهر هنا الرقة الأنثوية، فما زادت على أن جعلته كالآخرين، ليس إلا، دون الانحدار في مستوى المفردات المختارة. وفكرة تأدب المرأة مع تجنب الكلمات المبتذلة، ترددت عند لاكوف وجنيفر كوتس، فهي طريقة متأصلة تاريخيا، وعرف شائع عن المرأة[3]. لقد وصفت الشاعرة

---

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 60.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 61.

(3) ينظر احمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 98.

حبيبها بطريقة راقية، رغم عدم رضاها، واستيائها من تصرفاته تجاهها، وحافظت كذلك على المشاعر التي تكنها له، بل تقدّسها، ولا تتجاهلها بسهولة. ويرى إحسان عباس أن المرأة أقل عنفًا من الرجل، في الاتهامات المختلفة، التي تتوجه بها إليه[1]، على ما ظهر في طريقة الشاعرة في تعنيف حبيبها، الذي ألقى الحب وراءه، وانضوى تحت راية القبيلة في سحْقها.

وتصف نبيلة هذا الواقع القامع للمرأة، بلغة هادئة تكتفي بالوصف، تقول في قصيدة 'ضيزى':

القيدُ لي

ولك القيادة

وأنا المسودُ

وأنتَ أحرى بالسيادة

السعيُ لي

ولك السعادة

اليومَ يومُ النحرِ..

نحري

والقسمة ضيزى

..

كفلَتْ ليَ البيدُ الشتات

وأنتَ مَن كفل الإبادة! [2]

بهذا التوظيف اللغوي الدال على التسليم، وأنها نفد منها الكلام والأفعال، فجاءت الجمل قصيرة متتابعة، وتكاد تكون القصيدة بأكملها خالية من الجمل الفعلية، وهذا كله

(1) ينظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 196.

(2) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 107، 108.

ساند الدلالة، التي أعطت فيها زمام الأمر كله للرجل، ولم تُبق لنفسها غير القيد والشتات، وهذا رغم إرادتها، لكنها تبوح ببضع كلمات فقط، هذا كل ما أرادت أن تبثه في هذه القصيدة.

وفي علاقة المرأة بالرجل، تشكو من حبه لها، ذلك الحب الممزوج بالرواسب الموروثة، التي تجعله يهتم بالمظاهر الحسية، إذ إن الأنثى - المرهفة الإحساس، ذات الوعي العميق بذاتها، حينما تحب أن يهتم بها الرجل، ورغم أنها تحب نيل إعجابه، بل إعجاب الجميع أيضا بمظهرها - تعدّ الاهتمام بالمظهر وحده، وبمفاتنها الجسدية حصرا، وعدم إلقاء البال إلى فكرها و(شخصها)، نوعًا من الإهانة والاستصغار، الذي هو نوع من الحطّ من شأنها ومن إنسانيتها، تقول سعاد في قصيدتها كن صديقي:

فلماذا - أيها الشرقيُّ - تهتمّ بشكلي؟
ولماذا تُبصر الكحل بعينَيَّ..
ولا تُبصر عقلي؟
إنني أحتاج كالأرض إلى ماء الحوارْ
فلماذا لا ترى في معصمي إلا السِّوار؟
ولماذا فيكَ شيءٌ من بقايا شهريارْ؟[1]

وتلفت انتباهه إلى إحساس المرأة المرهف، فعندها:
إن كل امرأة في الأرض تحتاج إلى صوتٍ ذكيٍّ..
وعميقْ
وإلى النوم على صدر بيانو أو كتابْ..
فلماذا تُهمل البُعدَ الثقافيَّ..

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 15.

وتُعنى بتفاصيل الثياب؟[1]

وتظل تعبر عما تحتاج إليه، بوصفها أنثى، من التفات إلى ذاتها ومواهبها وسجاياها، ومن تجنب ما تستاء منه، خاصة من حبيبها، الذي يعاملها وينظر إليها على وفق أفكار المجتمع وموروثاته، بوصفها أنثى بمعايير ومقاييس مشوبة بالتخلف:

وأنا متعبة من ذلك العصرِ الذي

يعتبر المرأة تمثال رخامْ[2]

تمردها هذا، على المجتمع، نابع من رفض هذه النظرة إلى المرأة، فهي لا تتورّع عن الهتاف بحبها، أمام كل عناصر المجتمع، وهي لم تُرد إلا أن يكون حبيبها إلى جانبها، ليمدها بالقوة، لتتحدى الجميع، وتجهر بحبها:

أدخلُ كلّ مقاهي العالمِ

مقهًى.. مقهًى

أخبر عمّال الطرقاتِ..

وأخبر ركّاب الباصاتِ..

وأخبر أزهار الشرُفاتِ..

واخبر حتى النملَ

وحتى النحلَ

وحتى قطط الشارعِ

أني أهوى..

أني أهوى..

أني أهوى..[3]

---

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 17.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 23.

(3) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 79.

بكل هذا الحشد المحمّل بالبوح المُعلن، تُوصل صوتها الهاتف بالحب، الذي تقطّع بـه اللجام الذي تُلجم به المرأة، ويُحكم عليها بالصمت وخنـق مـشاعرها. لقـد أكّـدت الفعـل المضارع "أخبرُ" بإسناد الفاعلية والقصدية إلى نفسها، فهي تريد أن تُذيع الخـبر، لا أن يتـسرّب وكأنه سر تخاف أن يعرفه أحد، فلجأت إلى التكرار، للتأكيـد علـى مـا تريـد أن تُذيعـه: "أنـي أهوى" بالإضافة إلى أداة التوكيد "أنّ". ويلاحظ أنها وفـرت لعباراتهـا حروفـا قويـة، توصـف بالجهرية، ومعظمها حلقي المخرج، فهي لا تريد الهمس، بل الجهر بمشاعرها، وعلـى مـسمع الجميع، دون تهيب أو خجل من مشاعرها، لذا اختارت الأماكن العامة ليسمعها أكـبر قـدر من الناس، وحتى المخلوقات الأخرى.

وبذا، وضعت "النقاط على الحروف"، وانطلقت بقولها النثري، الذي اخترته اسـتثناء، لدلالته الواضحة على التحدي المعلن، تقول:

أقول بالفم الملآنِ:

أحبكَ

أقول باللغات التي أعرفها

وباللغات التي لا أعرفها

أحبكَ

أقول في اجتماع عامٍّ

تحضره الشمسُ. والقمرُ. وبقيةُ الكواكبْ

أحبكَ

فأنا لا أحترم حباً

يلبس الأقنعةْ

ويتحرّك خلف الكواليسْ

ويسكن في (حيّ الباطنية)[1].

لذا، عدّت هـذا البـوح والمواجهـة أعلـى أنـواع (الديمقراطيـة)، تقـول في قـصيدتها الديمقراطية:

ليست الديمقراطيةُ

أن يقول الرجلَ رأيه في السياسةْ

دون أن يعترضه أحدْ

الديمقراطيةُ أن تقول المرأةُ

رأيها في الحُبِّ...

دون أن يقتلها أحدٌ![2]

وتتمسك سعاد بحبها، رغم التواضع على تحريمه مـن قبـل الجميـع، وتُعلـي صـوتها هاتفة باسم حبيبها، ومتحدية الجميع:

أسمّيكَ..

- حتى أغيظَ النساءَ -

حبيبي

- وحتى أغيظ عقول الصفيحِ -

حبيبي

وأعرف أن القبيلة تطلب رأسي

وأن الذكور سيفتخرون بذبْحي

وأنّ النساءَ..

سيرقصنَ تحت صليبي..[3]

---

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 229.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 97.

(3) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 49.

فجسّدت نظرة القبيلة والذكورُ منها بخاصة، إلى الحب، فهو يساوي رأسها ويعني صَلْبها، وأظهرت شيئا من علاقة الأنثى بالأنثى؛ فكثيرا ما تلجأ المرأة إلى إغاظة المرأة جراء أمر تتمناه الأخريات أن يحدث لهن، وتكون ردة الفعل من الأخريات الغيرة، وتمنّي زوال ذلك الأمر، في الأغلب، أو الانتقاص من قيمته.

سادسًا: موضوعات أخرى:

- الموقف من الطبيعة والوجود:

تستحضر الشاعرة العربية الطبيعة بشكل ملحوظ في مشاركات وجدانية متعددة المواقف، بين انكسار، وانتصار، تشعر بهما الشاعرة بمختلف حالاتها الشعورية.

فمثلا تتماهى نازك مع عناصر الطبيعة، فالنجوم، والغيوم، والليل والقمر،كلها تشعر بأحاسيسها، وتتفاعل معها. والقمر عندها ليس رمزا للشاعرية والجمال، على ما جرت عليه العادة في الشعر، وإنما هو شاهد عيان على ما يحصل أمام نظرها، ويمكننا أن نتخيل هذا المشهد الذي يطفح بمشاعر الشاعرة وهي تتملى حضور شاهد الطبيعة:

أغضبُ، تغضبُ لي همَسات الليلِ الصامتْ
وتُحيلُ الجوُّ الواجمَ صرخةَ جبّارِ
وتقول الأنجمُ : هذي نقمة جبّارِ
ويثور بقلبِ الأبديّةِ جُرحٌ ساكتْ
أغضبُ، يرتعشُ الموج معي تحت القمرِ
ويضُجُّ وتبلغُ ثورتُهُ سمعَ القمرِ
ويُجَنُّ الغيمُ الأسودُ في عرض الأفْقِ
ويلفُّ الشاطئَ ثوبُ حدادٍ كجنازةْ
يتحوّلُ صمتي نارا تصرُخُ في الأفقِ

وأغنّي رقّة إحساسي لحنَ جنازةْ [1]

هذه اللوحة المستوحاة من الطبيعة، لا تعج بالورود وعطور الزنبق والبنفسج، والفراشات، وأصوات البلابل والعنادل، تغني وتتراقص تحت ضوء الشمس، لكنها تتشكل من الغضب الممزوج بالثورة والنار، مابين صمت، وهمس، وصراخ، يسمع القمر ذلك ويراه، ثم يتلون المشهد باللون الأسود الآتي من الغيم الأسودْ وثوب حدادْ، ليزيده قتامة، لكن هذه الأجواء مجتمِعة، شكّلت متنفسا للشاعرة، ولم تخنق صراخها في داخلها، فقد غنت إحساسها على أية حال، وإن كان لحنًا جنائزيًا. وهي في ما بعد تقول:

قد يثأرُ لي مطرٌ ورعودٌ وبروقْ [2]

إن مثل هذه العلاقة، التي تنشأ بين الفنان والطبيعة، وصَفَها الباحث عز الدين إسماعيل بأنها نوع من التكامل الفنيْ، إذ تعانق أفكاره الأشياء الواقعية، دون أن تؤدي إلى فناء الفكرة، أو الإبقاء على الواقع كما هو، فالصورة تنتمي إلى الوجدان أكثر من انتمائها إلى الواقع، وتجسد فكرة المبدع الذاتيةْ من خلال الصورة المحسوسة، فالواقع عند المبدع وسيلة يستغلها لتصوير الفكرة، لا لتصوير الطبيعة نفسها[3].

وفي الخيط المشدود إلى شجرة السروْ، التي وصفت في بدايتها حالة بطل القصة، حينما كان متجها تلقاء بيت حبيبته، بعد غيابه عنها، شكلت الطبيعة فيها عنصرا شاهدا على حالته الشعورية التي كانت بادية عليه:

ويراكَ الشارعُ الحالمُ والدُفلى، تسيرُ

لونُ عينيكَ انفعالٌ وحبورُ

وعلى وجهكَ حبٌّ وشعورُ

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 70.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 72.

(3) ينظر عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 126 _ 128.

كل ما في عمق أعماقكَ مرسومٌ هناك"[1]

كما شكلت الطبيعة والبيت والذكريات، التي عاشها في أفيائها، حافزا انفعاليا له:

وترى البيت فتبقى لحظة دون حراكْ:

"ها هو البيتُ كما كان، هناك

لم يزلْ تحجبُهُ الدفلى ويحنو

فوقه النارنجُ والسروُ الأغنُّ

وهنا مجلسنا...

ماذا أحسُّ؟"[2]

بهذا التواشج والحميمية بين عناصر الطبيعة أمامه في تلك اللحظة، وكأنها تشاركه مشاعر الفرح، تصف احتفاله بلقيا حبيبته.

ونبيلة، في قصيدتها "من أغضب البحر؟!"، تشخص البحر، وتتخذ منه متنفسا تفرّج به عن هموم نفسها مما تجد، فتخلع عليه ردود أفعال بشرية، فهي توجه إليه الخطاب:

ما كنتُ أنسى عندما لاقيتَني	وضممتَني والشوقُ فينا أونقا
وتناغمت أنغام قلبينا معا	وانساب دمعٌ في العيون ترقرقا [3]

وتُدخل إلى البحر عناصر الطبيعة الأخرى، لتشكل لوحة رائعة، تستنطق الطبيعة، وتشخّصها، "فما الطبيعة إلا صورة من حالاتنا النفسية"[4]:

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 188، 189.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 189. 190.

(3) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 95.

(4) محمد فتوح أحمد، مرجع سابق، ص 272.

ألقيتَ بُردتكَ السماءَ على المدى	وزففتني شمسا له فتألقا
وأشرتَ للشمس اغربي فتوشحتْ	حتى بدتْ صحنًا هوى فتشققا
ودعوتَ هبّات النسيم فأقبلتْ	وطلبتَ بعضًا من شذىً فتدفقا
وأمرتَ نجم الليلِ يحرس جمعَنا	فاستلّ أشهُبَه وبات محدقا
ونوارسُ الشطآن حين تجاورتْ	بعضٌ رنا والبعض باح وزقزقا[1]

بكل ما نراه من تماهي الشاعرة في عناصر الطبيعة، تشكلت هذه اللوحة، فاستحالت الشاعرة شمسا يزفها البحر، والبحر يملك كل حق الأمر والنهي، فيدعو الشمس للغروب، ويطلب من النسيم أن يهب ويجلب الشذى، ويأمر النجوم أن تحرس لقاء سمره مع الشاعرة..

- الأسرار والغموض، والصمت:

تضفي نازك قيمًا لها شيء من القدسية على الأسرار، وتجعل من صمتها رمزا لكبريائها، لذا، فهي غالبًا ما تلجأ إليه، وهي، رغم تمردها، لا تتخلى عن الصمت، وتجعل الكبت مصدر ثورتها وقوّتها:

ألفُ سترٍ وألفُ ظلٌ من الكبـ	ـتِ عميقٍ وألفُ قيدٍ ونيرِ
لا تُسلْني لا تجرح السرّ في نفـ	ـسي ولا تمحُ كبرياءَ سكوتي[2]

بل إنها وصلت إلى أن تصف القلوب الجريحة (تتحدث هنا عن نفسها) بأنها:

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 95.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 34.

تــؤثر المــوت كبريــاءً ولا تــنط   ق بالـــسرّ، بالرجــاء الخجــولِ [1]

تغلب على قصيدة "جحود" لنازك، النغمة الهادئة، يظهر ذلك من خلال:

- غلبة الجمل الاسمية، ذات الطابع الوصفي الهادئ، على الجمل الفعلية، خلافا لما يُلمس في سائر شعرها؛ فالقصيدة تحوي حوالي اثنتين وثلاثين جملة اسمية، وتسع عشرة جملة فعلية.
- جاءت معظم حروف العروض والضرب ساكنة.
- احتواء القصيدة على كلمات وتعابير ذات دلالة على الهدوء، مثل: سكون المساء، ونام الضياء، فُتور، والسّر، همس، والجمود.

لكن الشاعرة، وسط كل هذا السكون والجمود، تتمرد وتُعلي من شأن ذاتها، لكن على طريقتها، تتوسّل إلى ذلك ببعض الكلمات مثل: صراخ، ودوّى، والانفجار..

وهذا يُظهر لنا أن الشاعرة تعيش في حالة من المفارقة والتناقض، ما بين الصمت، والصراخ، وذروة ما يمثل هذه الحالة، قولها:

"في دمي إعصارْ   عاصفٌ بالجمودْ
وشظايا نارْ   تتحدّى الركودْ" [2]

لكن ظل صوت في أعماقها يدوّي، تهادت في السير خلفه في البداية:

أنا لا أهوى   ما يحبّ الناسْ
فإذا دوّى   في دمي إحساسْ
سرتُ لا ألوي   سرتُ خلف الصوتْ

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 33.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، ص 92.

فغدًا يطوي   فجرَ عمري الموت[1]

فتشبثها بالصوت (صوتها الداخلي)، هو الأمل الذي يحدوها، وهو الذي سيوصلها إلى ما تتوق إليه، قبل أن يغتالها الموت. يظهر هنا جليا أن الزمن والموت يشكلان شبحا يطاردها في كل موضع، فالمرأة دائمة التفكير في عمرها، وفي الزمن، والشيخوخة (فقدان الشباب فجر العمر)، وفي الموت.

واختارت أخيرا أن تتخلص من الصمت، لكنها لم ترفع صوتها، ولم تصرخ، وإنما لجأت إلى المعاني، إلى منطق حكيم هادئ، كي لا تُتهم بالانفعال والهيجان؛ إذ اختارت أخيرا التنصّل من كل المعاني، التي يعدّها البشر فضائل (إن كانت تحرم عليها الحرية)؛ فاختارت أن تهوى الشر، وتحللت من العقل، لأنه يكره التحرر والخروج من الكبت (الانفجار)، حتى إنها توصلت أخيرا إلى نكران الإيمان:

أن يكُ الإيمانْ   هو هذا الجمودْ

فأنا نكرانْ   أنا كُلّي جُحودْ[2]

على أن المرأة تؤثر الصمت أحيانا، بصفته خيارها الأبلغ في بعض المواقف، ونوعا من الإنكار الحادّ، هكذا انتهجت نازك لنفسها وسيلة التعبير عن تأجج أحاسيسها، بل عدّت الصمت والانزواء والحيرة... من صفات الأنثى، تقول في قصيدة ثلج ونار:

تسألُ ماذا أقصدُ؟ لا، دعني، لا تسألْ

لا تطرق بوابة هذا الرُكن المُقفَلْ

اتركني يحجُبُ أسراري سِتْرٌ مُسْدَلْ

لا، لا تسأل... دعني صامتةً منطويةْ

اترُك أخباري وأناشيدي حيث هيَ

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، ص 92.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، ص 93.

اتركني أسئلةً وردودًا مُنزوية
وورودًا تبقى تحت ثلجك مُنحنيةْ
يا آدمُ لا تسأل... حوّاؤكَ مطويّةْ
في زاويةٍ من قلبكَ حيرى منسيّةْ
ذلك ما شاءئه أقدارٌ مقضيّةْ
آدمُ مثلُ الثلجِ، وحواءٌ ناريّةْ [1]

في قصيدة نازك "ألغاز" وبدءًا من عنوانها، يتضح أنها تعيش في حالة من الغموض، فلا يتسنى لها التواصل مع بقية البشر، لذا تكثر من الصمت والكبت، خاصة بعد يأسها من فهم حبيبها لنفسها وما تتوق إليه، وقد استخدمت ألفاظا وتراكيب تدل على ذلك الغموض: ألغاز غموضي، أغواري، إني أحيانا لغز مبهَم، ، أبقى في الغيب مع الأسرار ولا أفهَم... كما تكثر من ألفاظ الأحاسيس والشعور" فكل ما تقول، ما هو إلا إحساسها الخاص، الذي لم يستطع أحد التوصل إلى كنهه.

ويكثر ظهور الغموض، والأماكن المجهولة كذلك، في قصائدها، كما في قصيدة "نهاية السلم" إذ تذكر "التيه وظلمته" و"وراء مدى الأحلام" "والأفق المجهول" و"المفقود" و"طيف سراب" و"المُبهم" و"الغابات المُلتفّات".

- الظلام والنور:

تعبر الشاعرة عن أجوائها المفضلة، ما بين ظلام ونور، بحسب حالتها الشعورية، ومع أنها تفضل الأجواء المظلمة عموما، في ما يجلي صورة حزنها المتأصلة، إلا أنها تتحكم بتشكيل الإضاءة في لوحتها الشعرية، فتسلط الأضواء في مواضع أخرى، لترسم الطرف الآخر المشرق، الذي كثيرا ما تحلم به.

---

[1] ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 483 _ 485.

في مواضع معينة من شعر نازك، يبدو الظلام لديها أفضل مكان يحفظ السر:

وعيــــــونٌ وراء أهــــــدابها اشـ ـــاحُ يـــأسٍ في حَــــيرةٍ وانكــــسارِ
تـــؤثر الظـــلّ والظـــلام ارتياعًـــا مـــن ضـــياءٍ يبـــوح بالأســـرارِ[1]

وهي في أحيان أخرى تمزج بين النور والظلمة، كما في قصيدة "غرباء"، كعبارات: "أطفئ الشمعة" (متكررة)/ "نحن جزءان من الليل، فما معنى السنا؟"/ "يسقط الضوء على وهمين/ "يسقط الضوء على بعض شظايا من رجاء/ نحن هنا مثل الضياء/ يسقط النور على وجهين في لون الخريف"[2].

وكذلك فعلت في محاولتها إخفاء جثة القتيل في "جنازة المرح"، فكانت بين ضياء وظلام، لكنها فضلت الظلام:

سأغلق نافذتي فالضياء يعكّر ظلمتيَ الباردة
سأصبر حتى يجيء الدُجى ويغرب خلف الوجود الضياء [3]

وعندها، القتيل نفسه "يحب الظلام العميق"، وهي تكره أن يتمطى الضياء على جسمه الشاعري الرقيق".

واستعانت نازك باللون الأسود والدياجي، لرسم لوحة الظلال، تمهيدا للقصة التي سردتها في "الخيط المشدود إلى شجرة السرو":

في سواد الشارع المُظلم والصمت الأصمّ
حيثُ لا لونَ سوى لونِ الدياجي المدلهمّ
حيث يُرخي شجر الدُفلى أساهُ

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 32.
(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 118، 120.
(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 151.

فوق وجه الأرضِ ظِلا [1]

وعبّر أحد الباحثين عن رؤى الفنانين التشكيليين للون، القائم على المزج بين الضوء والظل، وأنه ذلك التدرج من الأبيض إلى الأسود، أو خروج من الأسود، وعودة إليه، فالأسود هو اللون الواضح المُبهم، إنه أبو الألوان، وسيدها[2]. فهو عند التشكيليين واضح مبهم في الوقت نفسه، وكذلك هو في نفس الشاعرة، تعبر فيه عن الضياع والخوف، وأحيانا تبحث عن الظلام، بإرادة واعية، قد يكون تهربا من مواجهة ما، أو بحثا عن كاتم للأسرار في خلواتها مع ذاتها...

وبحثا عن قبس، ترسم نبيلة هذه اللوحة النورانية المظلمة، في وصفها لشعور الإنسان بالغربة، ليس لبعده عن وطنه، وإنما لكونه متأملا في ما يجري من حوله من انقلاب في موازين العالم، فيبدو شعوره بالغربة، مختلطا باليأس، متلونا بالسوداوية المظلمة، بذا تبدأ قصيدتها نهج الغربة:

بحثا عن قبسٍ

قشّرتُ لحائي

كوّرَني القرّ على غسَقي

جاست أكوامَ الليل المتراكم

عيناي..

كان الوادي

يقضمني من قدميّ

والقمّة تشرب رأسي

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 187.

(2) عبد العزيز المقالح، إيقاع الأزرق والأحمر في إيقاع القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة، العددان 283، 284، سوريا، 1985. ص60، 61.

وشعاعٌ تعكسه مرآةٌ

في واجهة ظلال الروحْ

يتوغّل فيّ [1]

ونرى في البيت الآتي، من قصيدة "حال الحب" لنبيلة، كيف يلح عليها الليل وظلامه:

ومــا اسـتيقظتُ إلا الفجــر لــيلاً   بــذاك الليــلِ لا أســقيتِ كربــي [2]

بوصف الليل وظلامه، أفضل جو للمحب اليائس من فراق حبيبه ورحيله، بخلاف ما اعتدنا عليه في موروثنا الشعري.

وترسم نازك الصورة الآتية للضوء، تماشيا مع الوقت، الذي ينبلج فيه ذلك النور، ولأسباب دلالية طبعا:

خذني يا سهرْ

إلى حبيبي تحت نصف الضوء في السحَرْ

عبْرَ المسافات لنا لقاءْ

مُضيّعين في سماواتٍ من الضياءْ

ولا نهاياتٍ غريقات المدى زرقاءْ [3]

- الحياة والموت:

شغلت موضوعة الموت الشعراء منذ القديم، وبدت أكثر ظهورًا لدى الشعراء المعاصرين، لا سيما الرومانسيون، فنازك تتذكر الموت، في أثناء استسلامها للذكريات، التي

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 42.

(2) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 77.

(3) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 52.

تأخذها من الواقع، إذ تتداعى في مخيلتها، في لحظات الانتقال هذه، صورة الموت، تقول مثلا في قصيدة "رماد":

ونحن ما زلنا نجرّ الحنينْ   والأمسَ والذكرياتْ
أقيادُنا مُثقلَةٌ بالحياة   ونحن في الميّتينْ"[1]

بهذا السير إلى الموت المحتم، الذي أوصلتها إليه ظروف الحياة، فقد "واصلت حمل نفسها الأنثى المعذبة، عبر قصائدها وأزمنتها، لتمارس لعبة الكبت - والكبرياء، مؤسسة للأسطورة، ومُلغية للإنسان، ضمن رؤيا مثالية تؤسس للموت أكثر مما تؤسس لفعل الحياة"[2].

وتتداعى صور الموت في وقفة تأمل نبيلة الخطيب في أحوال الحياة المتقلبة البالية، وتشخّص أفكار الموت وأشباحه في شعرها، كما يظهر في قولها:

واختلطت كل الأشياءْ
فالموتُ حياة
والحيّ على الأغلب ميْت"[3]

وفي قصيدتها "قسمة"، تتأمل في مصير الإنسان، عن طريق مثل لطيف تضربه:

الدودة في حوصلة الطير
غذاء
وأنا في حوصلة الأرض
غذاء...
للدودة! [4]

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 183.

(2) ظبية خميس، صنم المرأة الشعري: البحث عن الحرية ويقظة الأنثى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997، ص 133.

(3) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 48.

(4) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 117.

وتظل فكرة الموت تسيطر عليها، فهـي تـراه ملازمـا لهـا، لا يفارقهـا، في مثـل هـذه الصورة المرسومة على نحو بارع من الدقة، إذ تقول:

وإخال موتي جاثمًا بين يديّا

هو لا يفارقني.. ويشتاق إليّا[1]

حتى إنها تشعر بأن ثمة ألفة بينها وبين الموت، حتى كأن المـوت يشتاق إليهـا، مـن شدة ملازمته لها.

وفي قصيدة "طوبى" تعبر نبيلة عن الموت بهذه الصورة:

وما الموت إلا

طقوس من الصمتِ

في برهة من سكون [2]

وتصوغ نبيلة فكرة الموت في "رائية المواجع" على طريقة أخـذ العـبرة، وسـط أجـواء القصيدة المحمّلة بالحزن والضيق واستشفاف الحكمة والموعظة من مجريات الحيـاة، تقـول عـن الموت:

في حضرة الموت يخشى النـاسُ سـيرَته	يكون خوفًا على الأجداث إذ حفروا
وإن تولّــوا تــراهم لا خـــشوع بهـــم	من شرّ غفلتهم ضلّوا وما اعتـبروا [3]

فرغم ما يعنيه لها الموت، تستاء من ذلك الخشوع الآني عند الناس، الـذي لا يلبـث أن ينتهي بعد ترك القبر ودفن الميت.

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 53.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، 50.

(3) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 9.

ولكنها تبحث عن الحياة، وعمن ينثرون بذورها، ويعيدون الحياة لمن يبحث عنها:

وطوبى..لَمن ينثرونَ

بذارَ الحياةِ

بأرضٍ يباب..

لمن يُغدقونَ

بفصل الجفاف الرواء

فتخضرّ فينا رياض الكلام

وتمتد فيها حقول الضياء

وطوبى..

لمن يعمرونَ

بيوتًا على الأرضِ

تغدو قصورًا لهم

في أعالي السماء [1]

وقد ربطت الحياة بالآخرة، من منطلق الرؤية الدينية للموضوع، فالتفتت في النهاية إلى مَن يبحثون عن الحياة الأخرى.

وفي تعبير نازك عن ضياع القدس، وكيف سنحاسَب على ضياعها، اتخذت من الموت نقطة بداية لقصيدتها، وكل ما بعده عتاب وحساب على التقصير في حمايتها، تبدأ قصيدتها "سوسنة اسمها القدس" بقولها:

إذا ما عويلُ رياح المنايا

غدًا مرّ يمحو صدى عمرِنا

وصَيّرَنا الموتُ مائدة الدودِ،

---

[1] نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 52.

واستنبتَ العوسجُ المتشعّب في شفتينا وفي شعرنا

..

إذا نحنُ مُتنا وحاسَبَنا اللهُ:

قال: ألم أعطِكم موطنا؟

أما كنتُ رقرقتُ فيه المياه مرايا؟ [1]

- الحكمة:

ويبدو أن الحكمة في الشعر، ليست مقصورة على شعراء الحقبة العباسية وما تلاها، بل نجدها مبثوثة لدى المجددين من الشعراء المعاصرين، رغم كونها من الموضوعات المتسمة بالتكلف لدى غير قليل من النقاد، فمَن يطالع شعر المرأة، يجد فيه الشيء الكثير من معاني الحكمة والتأمل في الحياة، والاعتبار بالأحداث، في ما يحياه البشر في الواقع.

والشواهد التي أوردِها في هذه الدراسة، في مضمار علاقة المرأة بالزمن، والحياة والموت، والحزن، ومناجاة الطبيعة.. إنما هي من باب حكمة المرأة، واتساع بصيرتها، مما ينفي عنها ما تُتهم به من ضيق نظرتها، وانغمارها في الذاتية الضيقة، التي توسم بها، أو بقضايا لا ترتفع إلى مستوى الإنسانية عموما، أو بمحدودية الخيال، وعدم تجاوز محيط اهتماماتها، وتوغلها في القضايا اليومية والاجتماعية، إلى غير ذلك، مما يوسم به شعر المرأة أحيانا كثيرة.

وأذكر هنا من قصائد نبيلة الخطيب، التي خصصتها للحكمة، وأخذ الموعظة: "هجرٌ وصالك"، "سنة حلوة"، "رؤيا"، "العمر"، "عجبا ضميري"، "عباءة الزيف"...

ومما تقول، مما يمكن أن نجريَه مجرى المثل:

أيقنتُ أن النفسَ

إن عَريَتْ

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 39، 40.

فليس الثوب يكسو

..

إني أرى الأهرامَ

عالية تباري الريح

شامخة المناظرْ

لكنها..

سكّانها موتى

وليست في عِداد المنشآت

سوى مقابر..!

ما كل مَن وضع العمامة

صار شيخا

فلرُبَّ دوحٍ

عندما تسعى إلى أفيائه

تلقاه فخّا!

ولرُبَّ أنثى استبشرتْ

لّما تعاظَمَ حَملُها

فإذا الذي ألقته مِسخا!

..

ومَن ضلّ اتجاه الريح

لا يفردْ شراعا في الأفُق[1]

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 70 _ 74.

وفي قصيدتها (إليك سآوي)، في مضمار حديثها عمن أعدّ نفسه للموت بالأعمال الصالحة، تقدّم مثلا يشبهه:

هنيئاً لَمن مكّنوا الحرث

قبلَ انهمار السماء [1]

وفي (رائية المواجع)، تطلق نبيلة الكثير من الحكم، من ضمنها:

ولا الجفون إذا هدهدتُها هجعتْ ... وكيف يغفو الذي في ثوبه إِبَرُ؟!

للمرء وجهان، وجهٌ حين تنظره ... يبدو جليًا، ووجهٌ حين تختبرُ

فإن تجلّى جمال النفس يرفعها ... وإن تولّى دنت لو أنّها القمرُ

واكبح لسانك لا تجلدْ به أحدًا ... فالموتُ أهونُ مما يفعل الخبر

هي الرصاصة إنْ أطلقتها انطلقت ... وأول النار إنْ أشعلتها شرر

هي الأمور إذا ما بانت انسجمتْ ... لولا الصغير لما أدركتَ ما الكبَرُ [2]

[1] نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 48.

[2] نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 7 _ 20.

الفصل الثالث

ملامح أنثوية

في اللغة والصورة والأساليب

الفصل الثالث

ملامح أنثوية في اللغة والصورة والأساليب

أولاً: من حيث الصور الفنية:

- طبيعة الصور والأخيلة:

من متابعة طبيعة الصور في شعر المرأة، يبدو أن الصور متأثرة بحياة المرأة وثقافتها ونظرتها إلى الأشياء. ومن المنطلق النقدي الذي يقرر أن لا صورة من دون خيال، وأن الخيال هو العامل الفاعل في رسم الصورة، نتساءل: هل طبيعة الخيال لدى المرأة، كطبيعة الخيال لدى الرجل؟ وعلى أية حال نستطيع تلمّس شيء من الإجابة عن هذا السؤال من خلال تتبع طبيعة الصورة عند المرأة.

تصف نازك المكان المليء بالممرات والدهاليز، مستعينة باللون ودرجات الضياء والخفوت، كي تبرز الصورة أكثر، فقولها في قصيدة الأفعوان: "والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات"[1]، تحتوي هذه العبارة على ثلاث كلمات تدل على الظلام، كي تزيد من متاهة تلك الدهاليز. وتأكيدا على الفكرة نفسها، استعانت بالاستعارة في موضع آخر:

"أنه جاء. يالضياع رجائي الكسير

في دجى اللابرنث الضرير"[2].

فشدة الظلمة، ومتاهة المكان، جعلتاها تصف المكان نفسه بأنه ضرير، كي تُلصق الصفة به بشدة. وعلى نحو غير مألوف في تصور الرجل للأمكنة، فلا تبدو على هذه الدرجة من الاختناق والظلمة.

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 77.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 82.

وفي مثال آخر، تخلط نازك المرئي بالملموس، تقول في قصيدة "الأفعوان":

"ذلك الغول أيّ انعتاق

من ظلال يديه على جبهتي الباردة؟"[1]

وهو نوع من تراسل الحواس بين المنظور والملموس.

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها، تقول:

"سأودّع حلْمي القصيرْ

وأعودُ بجثته الباردة"[2]

يظهر أن الشعور بالبرودة، كان يسيطر على الصورة، في تلك الظلال التي تسببها يدا العدو، وفي الظلام الحالك الذي يخيم على جو القصيدة.

وفي موضع آخر، تصوّر فيه الشعور بالبرودة:

جَمَد الظلُّ من البرد وغشّاه الركودُ

ليلةٌ يرجفُ في أجوائها حتى الجليدُ[3]

وكثيرا ما نطالع الصور التشخيصية في شعر المرأة، ومحاولة إضفاء شيء من الآدمية على الموجودات من حولها، وكأنها جميعا تملك – مثلها – مشاعر مرهفة، من أمثلتها عند نازك: "في ارتعاش الصنوبر/ "في القرية الشاحبة/ "لن يرانا الدُجى/ لن ترانا ليالي الشمال/ لن يُحسّ الفضاء المديد"[4]. / "الدموع ترقص في القلب"[5]

(1) ديوان نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 79.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 82.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 175.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 128، 129.

(5) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 176.

وقد صورت نازك، في قصيدة "الماء والبارود" الماء بطريقة شاعرية، وأضفت عليه كثيرا من السمات الحسية والأفعال، نظرا لأهميته، التي أظهرتها في هذه القصيدة على وجه الخصوص، تقول:

والله معطي الماء عطرٌ وغناء مُسكرُ

في شفة الغيم، وليلٌ مُقمرُ

يعلّمُ النجوم كيف تسهرُ

ويخبرُ العيون والأهداب كيف تأسرُ

والوردَ كيف يكبرُ [1]

وتخاطب نازك القاهرة، في صور رقيقة، وكأنها بجعة تتوسد النيل، أو طفلة محزونة، ثم حالمة بالغد الباسم:

فلتصبري يا قاهرةْ

يا بجعةً مع النسيم طافرةْ

الضوء قد أسدل فوق عُشّها ستائرهْ

والنيل قد وسّدَها ضفائرهْ

مهمومة يا قاهرةْ

محلولة الشّعر على الأرصفة المهدومةْ

كطفلةٍ جائعةٍ محرومةْ

حزينة حزنَ الليالي الماطرةْ

..

وبعد طول السُّهْد

ترتاحُ على النيل عيونٌ ساهرةْ

---

[1] نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 47.

وترجعين طفلة ضاحكة الأحلامْ

يا قاهرة !

يا قاهرة !

وتُسدلين شَعركِ الطويلَ موسيقىً وضحكًا

تحت هُدْب لجمة مسامِرةْ[1]

وقد وظفت، في الصورة الأخيرة، أسلوب تراسل الحواس، بين المرئي (طول الشعر)، والمسموع(الموسيقى والضحك). واستخدمت لوازم الأنثى بكثافة: الشَعر، والضفائر، والهدب..

وركزت سعاد كذلك على التشخيص، مع استعمال خصوصيات المرأة في تصوير نفسها، تقول:

إنني بنت الكويت

بنت هذا الشاطئ النائم فوق الرمل،

كالظبي الجميلْ

..

إنني بنت الكويت

ومع اللؤلؤ في البحر ترعرعتُ..

ولملمتُ محارًا ونجوما

آهِ.. كم كان معي البحر حنونًا وكريمًا[2].

اقتنصت صورًا رقيقة، لأنها بعد ذلك تحولت إلى تصوير حال أهل الخليج، بعد استخراج النفط، وكيف تبدّلت أحوالهم، ولم يعد لهذه الصور الشاعرية مكان بينهم.

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 187 _ 191.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 102، 103.

وتصور نازك الزمن، في قصيدة "الهاربون" بطريقة توحي بجو من المتابعة أو المطاردة لأفعال البشر، وتضيف للأوقات على اختلافها، أفعالاً بشرية، فكأنها تقلب الموازين، وتجعل من البشر مذنبين، هاربين، لا يعرفون إلى أين، ولا يملكون، في الأقل، القدرة على الإجابة عن الأسئلة التي يُلاحقون بها من البحر والطريق ..، ومن الصور التشخيصية للوقت:

يُلاحقنا أمسُنا ورؤانا ووجهٌ صديقْ

.. ويسخرُ منّا الأصيلْ

نخاف الأصيلْ

..

شتاءٌ يموت، وأسئلةٌ لم يُجِبْها ربيعْ

يُسائلنا غَدُنا مَن نكونْ؟

ويتركُنا أمسُنا المُنطوي في ضباب القرونْ

فيا ليلُ، يا بحرُ أين نضيعْ؟[1]

وقصيدة نبيلة "عندما يبكي الأصيل" تقوم بأكملها على الصور التشخيصية المتبادلة بين البحر والشمس، ويمكن الاكتفاء هنا بإيراد بعض من هذه الصور:

مالت ذوائبها

تُقبّل جبهة البحرِ

المضرّج بالأصيل

..

ورأيتها في بابهِ

وقفتْ تُودّعهُ

وتسأله ليأذن بالسفرْ

(1) ديوان نازك الملائكة، 202، 203.

..

ركعتْ بحضرتهِ..

فقام يضمّها شوقًا..

ويغمر وجهه بردائها

متضرّعًا انْ لا تغيبي

غمرتْهُ بالنور الخجولِ

وأطلقت تنهيدةً

أدمتْ فؤاد البحرِ

..

وتخاطَفَتْها حيرةٌ

بين الذي ملك الفؤادَ

وبين موطنها السماءْ

فالنصفُ مصلوبٌ

على كَتِفِ المدى

والنصفُ مُسْتلْقٍ

بحضن البحرِ

مغمورٌ بماءْ

وتعانقا...

..

والبحرُ أخفى الشوقَ

في أعماقِهِ

لكنّ صدر البحرِ

أدلى بانفعالات الجوى

لمّا اضطربْ..

..

لا تتركيني ظامئًا

والماءُ مِلئي

أوَتعشقينَ الهجرَ والترحالَ

يا ذات البهاءْ؟

..

والشوقُ يصهلُ فيَّ..

محمومًا ينادي:

يا ربةَ النور ارجعي..

الماءُ عرشُكِ

فوق صدري

حيث شئتِ تربّعي

والقلب مرجانٌ

..

مولاي عفوكْ..

مَن كان مثلكَ

أيها المولى..

يُطاعْ..

..

يا سيّدي..

إني إذا وسِنَ النّهارُ

وقام يُطفئ قبل هجعتهِ

قناديلَ اللهبْ

وإذا وهنتُ

ونال قيظ الشوق منّي والتّعبْ

أهوي إليكْ

ألقي على كتفيكَ

ضعفي واصفراري

سِنَةً من الوصلِ

الملفّع بالغروبْ

أأنامُ ؟!

لا أدري

بحضنكَ

أم أذوب؟!! (1)

وكأنها تصور حال حبيبين، قبل فراقهما، إذ جعلت الحوار متنقلا على لسانيهما (الشمس والبحر)، الشمس مشفقة على حبيبها، الذي ستتركه وتغيب، وتحاول التخفيف عنه ما استطاعت، والبحر يتغزل بها، ويجعل من نفسه مهادًا لتستلقي عليه، ويخاف من لحظة الفراق والمغيب، والحزن والبكاء يملآن الأجواء بسبب هذا الفراق، وذكرت صراحة انفعالات مثل شوق البحر، وأنفعالات الجوىْ التي أخفاها في صدره، فأسقطت على البحر والشمس كل انفعالات الإنسان، وأرق ما يملك من مشاعر، في تفاعل بين تلك الموجودات، والشاعرة لم تقم إلا بدور الوصيفة التي رصدت الموقف.

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 37 _ 48.

وفي موقف يجيش بمشاعر الحب، بين الشاعرة وشيء قامت بتشخيصه، تُظهر نازك تيّمها بالسهر، تقول له:

حبّك أم صلاةْ
والهةُ الخشوع؟ أم رعشةُ شوقٍ تُشعل الشفاه؟
..
في سهَري تخطفني عينانِ؟
أم تسرقني إغماءةُ الألحانِ؟
أم يصرَعُني وتَرْ؟
حبكَ يا سَهَرْ
أم فرحة المطرْ؟
على الثرى الولهانِ تحت حرقة الهجيرْ
بعد شهورٍ ستةٍ من لَمسات المطر الأخيرْ
وباسطا تحت خدودي الضوءَ والحريرْ
مُضيِّعي في سكرة العبيرْ
..
يا لذةً حزينةً، يا قُبلة الإبَرْ
خذني يا سهر
حبيبةً تضمّها، تأسرُها، تُطلقُها،
تقتلُ ما تشاءُ منها أنتَ يا سهَرْ
تلمسُ خدّيها شفاهًا تشرب الدموعْ
وتُشعل الشموعْ

في مُقلتيها بانعكاساتٍ من القمر".[1]

جاء ذلك في تشخيص، وإضفاءٍ للمشاعر الآدمية على الجمادات، مع إدخال لعنصر الحواس المختلفة عليها، فالصلاة ولهى، والعينان تخطفان الشاعرة، والألحان تسرقها، والوتر يصرعها، والثرى ولهان، يشتعل شوقا للمطر، والمطر فرحان، ولمساته تطفئ اشتعال الثرى، والسهر يفعل بها ما يشاء، لأنها تبادله مشاعر الحب، وتسلّم له أمرها، فله أن يضمّها، أو يأسرها، أو يطلقها، أو يقتلها...

وترصد سعاد في قصيدة "قصيدة حب إلى سيف عراقي" عدة لوحات تعبر عن مشاعرها الجياشة تجاه العراق، في صور تصب كلها في معانٍ تخص المرأة:

أنا امرأةٌ..

لا تُشابه أيَّ امرأةْ

أنا البحرُ .. والشمسُ .. واللؤلؤةْ

مزاجيَ أن أتزوجَ سيفًا..

وأن أتزوج مليون نخلةْ

وأن أتزوج مليون دجلةْ

مزاجي أن أتزوج يومًا

صهيلَ الخيولِ الجميلةْ..

فكيف أقيم علاقةَ حبٍ؟

إذا لم تُعمّدْ بماء البطولةْ؟

وكيف تحب النساءُ رجالا

بغير رجولةْ؟؟ [2]

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 45 _ 48.

(2) سعاد الصباح، 121 ، 122.

فشبهت نفسها بالشمس واللؤلؤ، وهي خاصة للمرأة، ثم إنها شخصت العراق في مساحة كبيرة من القصيدة، وليست فكرة عابرة فحسب، وجعلت منه بطلا، تتمنى أن تكون زوجته.

ونبيلة تبادل الوادي، الذي عاشت فيه أيام طفولتها، مشاعر الحنان، لأنه مسقط الرأس، والحزن، بسبب البعد والفراق، تقول في قصيدة من صبا الباذان:

ضمّني الوادي إلى الصدر الحنونْ

فَهَمى الدمعُ وأسْبَلْنا الجفونْ [1]

وعند سعاد الصباح، بعض الصور، التي تضفي فيها المشاعر الحزينة على الأشياء، تقول مثلا:

وأنا دمع الربابات..

وأحزانُ الصحاري.. [2]

وعند نبيلة:

واغدو أفتّش

في بؤبؤ الليل

عن مُقلةٍ من نهارْ [3]

وكثيرا ما تتكئ الشاعرات على الصور الحسية، على اختلاف الحواس، فنازك مثلا تستخدم حاسة اللمس، ولكن بطريقة مغايرة، تقول:

والمُسني إن لُمس النجمُ، المس نفسي [4]

---

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 65.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 28.

(3) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 71.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 100.

وهي هنا في تحدّ لحبيبها أن يفهمها، ويغوص في أغوار نفسها، فلا تتحدث عن اللمس الحسي، وإنما المعنوي، على أساس أن النفس كالروح لا تُلمس، بل يعرَف كنهها من خلال القرب الحميم، الذي يبلغ حد التماهي.

هذا التماهي، وَصل بسعاد إلى أن تتخيل نفسها تحمل حبيبها في بطنها:

أحمِلُكَ كأنثى الكانغارو

في بطني[1]

وأمثال هذه الصور، مرتبطة أشد الارتباط بالمرأة، فلا تصلح أن يعبّر بها الرجل عن رؤاه، كما أنه لا يمكن له أن يستشعر معنى الأمومة والحمل، ليشبه نفسه بأنثى الكانغارو، التي تحمل وليدها قبل الولادة، وبعدها، لأن ذلك لا يعني له شيئا، لعدم خوضه التجربة.

ولنازك وصف للضوء على هذا النحو:

كان ضوءًا لونُهُ لونُ خيالٍ مضمحلّ [2]

إن نازك في هذا الأسلوب، تتوسل لتبتدع ألوانا ملائمة لتخيلاتها.

وتستعمل الضوء في الصورة الآتية كُحلا للأهداب، في صورة رقيقة، تعج بالمفردات، التي يقع اختيار الأنثى عليها، لتشكل هذه الصورة بإشراقاتها:

والضوء يكحّلُ هُدبَ أعيننا وتلثمنا شفاهٌ من ورود[3]

وفي الحديث عن حاسة اللمس عند نازك، لابد أن نلاحظ أنها تكثر من ذكر الشعور بالبرودة، على نحو ما ورد في قصيدة أغنية الهاوية:

على جُثّة تحت بعض اللحودْ

تعيث بها دودة في برودْ

---

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 89.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 175.

(3) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 94.

..

ولا تسحبي يدك الباردة [1]

وفي مقابل البرودة، لا تذكر الشعور بالدفء (بمعناه الإيجابي)، وإنما الاحتراق هو المقابل عندها، وهو كالبرودة لا يفضلها بشيء، تقول في القصيدة ذاتها:

وفي لمسها اللهبُ المُحرقُ

..

وخلف سماء ابتساماتها

لهيب الحقود

كرهت الأكفّ التي تعصرُ

وخلف حرارة رعْشاتها

جمودٌ كذُلّ الحياة

..

وأين أسيرُ وقلبي التزقْ

هنالك مازال، لا يبردُ

ولا يحترقْ [2]

ولابد أن يُذكر، في هذا السياق، أن أمثال هذه الأوصاف وهذه المعاني، تغيب في شعر الرجل وصوره، وهي، على فرض وجودها، لا تشكل ظاهرة.

وفي رثائها لعمتها الراحلة، كان الاحتراق هو الشعور الأبرز في التعبير عن مشاعرها المشتعلة جرّاء تلك الفجيعة، وأمثلة ذلك: فكآبة الأمس حرّى/ والدموع محترقة/ وقطرات

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 122_ 125.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 122، 123.

العين نار تمزّقها/ والعينان تحترقان/ والذكرى تصهر جفنها/ وقميصها الذي لم تبق به حرارة جسدها[1]. أما القبر، فهو الذي يختلف في برودته:

القبرُ ضمّكِ في برودته بعد ارتعاشة قلبيَ الخَضِلِ [2]

أمّا نبيلة، فتجسد في الصورة الآتية، اللامحسوس، وتتعامل معه كما لو أنه محسوس، تقول:

وإذا استحال شفاؤه

إلا بكيّ الروح

فلتُضرمي في قلبه الموبوء نارْ

حتى إذا كفّتْ عن النزف المشاعرُ

فاهدئي.. وترفّقي[3]

فهي تتحدث عن مرض يصيب القلوب (الاستهانة بالحب)، ولم تجد أفضل من الكي والحرق للقضاء على هذا الداء.

وفي الصورة الآتية من قصيدة نازك أقوى من القبرْ تظل صورها قائمة على الحواس، وإعطاء الحيوية للأشياء، فتقول:

وغمسنا أناشيدنا في الضباب

ونسَجْنا لأعوامنا كفنًا وقبرْنا رؤانا

وتعقّبْنا دمعُنا واشترانا[4]

وفي وصف نازك لسبت التحرير (تحرير سيناء والجولان في حرب تشرين)، اختارت صورا مشرقة، وألفاظا بالغة الرقة ليوم السبت، الذي عمّ فيه الخير، تقول:

---

(1) ينظر ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 133 _ 136.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 136.

(3) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 88.

(4) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص60.

ويومُ السبت للغُربِ شبابيكُ من الخُضرة والنورْ
أزاهرُهُ تُتوِّج رأسنا، أضواؤه شذرٌ وبِلّورْ
برودته ترطِّب جُرحَنا الصيفيَّ
تغسل حُرقة الشرُفات والدورْ
ويومُ السبت فارس حُلمنا الأسمر بالورد سنلقاهْ
نضاحكه، نراقصُهُ، تغازلُنا جدائلُهُ وعيناهْ
..
ويومُ السبتِ سنبلةٌ،
وأغنيةٌ،
ومرآةْ [1]

فانصبَّ اهتمامها في رسم الصورة على الضوء النافذ من الشبابيك، وكأن السبت معبر إلى نيل الحرية، ويلاحظ أن دلالة البرودة هنا اختلفت عما تعنيه لديها في سائر شعرها، فهي تكتسب هنا معنى إيجابيا، ولم تأت بها متكلفة، وإنما كانت البرودة التي ينشرها تشرين في الأجواء، مستمدة من الطبيعة، وكانت ترطب جروح الصيف (الهزائم قبل مجيء هذا النصر)، وتُطفئ تحرّق النفوس البائسة، التي انتظرت نصرا منذ زمن. وأوصافها للسبت بالفارس الأسمر، والأغنية، والسنبلة... لا تخلو من مسحة أنثوية.

يمكن ملاحظة استخدام القناع في تعبير الشاعرة عن تفاصيل لا تستطيع أن تبوح بها، فمثلا تقول نبيلة:

يشربُني فنجانُ القهوةِ
حين أقبّله
وأذوب إذا نام الفنجانُ

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 174، 175.

على شفتي

أسقاني ريقَ الفاكهة الطازج

حين طلبتُ القهوة[1]

واستخدمت نازك القناع في قصيدة الماء والبارود، في استدعائها قصة هاجر وابنها إسماعيل ﷺ، وهي تتحدث عن الجنود المصريين العطشى المرابطين في سيناء، فكانت الشاعرة تراوح بين الموقفين ، وتسير بالأحداث متساوقة، لشدة الرابط بينهما، من حيث الشدة، والفرج الذي تبعَها، ونوع الضيق في الحدثين، وهو انعدام الماء، وشدة العطش. لكن اختيارها لقصة أم وطفلها، لا يخلو من لمسة أنثوية من الشاعرة، أوصلت من خلالها معنى رقيقًا يجيش بالمشاعر، حتى عند تحولها إلى سرد أحداث الجنود، تظل متأثرة بأجواء الأم والوليد، وعبارات كثيرة تملأ القصيدة تدل على هذه الرقة والحساسية في التعاطي مع موقف، نفترض فيه عبارات قوية، تليق بأبطال مرابطين، تقول مثلا:

يا صائمون أفطروا

من شفة المؤذن الخاشع يهمي المطرُ

..

إن وراء جدبكم جذر حنانٍ سوف يُزهرُ

وخلف حَيرة العطاش كوكبٌ أضاءْ

ورحمةٌ من ربكم تنحدرْ

..

والله للمؤمن ثلجٌ مُغدق في لهب الصحراءْ

ووجهه الغامر في شراسة النيران كوثرُ

وطوق وردٍ أحمرُ

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 27.

وبلسمٌ وماءْ

..

نيرانهم تخضرّ في حضن معسكراتكم مشاتلا

وقصفُهم ينبت في جراحكم سنابلا

..

الله أكبرُ

يا صائمون أفطروا

نداء رحمةٍ طريّ الصوت عذبٌ ملأ الأرجاءْ

..

حتى الذي صام وماتَ،..

سوف يصحو موتَهُ ويُفطر

يزغرد الموتى له، يرشرشون جرحه الدامي

بماء الورد والحنّاء

فقبرُهُ وسائد خضراءْ

وموتُهُ حُلْمٌ جميلٌ غارق في اللون والضياءْ[1]

إن النظر في هذه الصورة الأخيرة، يُظهر مدى رقة الصورة وانتقاء الكلمات، التي وصلت بالشاعرة إلى أن تُحوّل مشهد الموتى يزغردون للشهيد الذي مات وهو صائم، وموته حلم جميل، وهي تصر على أن يصحو ويُفطر. وقد استعملت حواس أخرى لتزيّن الصورة، كاللون الأخضر الذي يتوسده في قبره، والحناء، والضياء، والرائحة والمذاق الطيبان من ماء الوردْ..

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 26 _ 49.

- الصور الصوتية:

كثيرا ما نجد المرأة تُعنى بالصوت، وتحتفي به، وتعبر عنه في مطالبها، وشعرها. فهي تهتم به سواء أكان صادرا منها نفسها، أم من الآخرين، أم من الموجودات من حولها، وتُظهر أثر انفعالها به، ومدى تأثيره فيها، من خلال إلحاحها على الهتاف به.

فمثلا، جعلت نازك عبارة "غدا نلتقي" لازمة، تقوم عليها قصيدتها "الباحثة عن الغد" بأكملها، وقد جعلت هذه العبارة مختلفة النغمات: صعودا، وهبوطا، وتلاشيا؛ لذا، نظل نشعر بجدة العبارة ، وظل تكرارها يعطي دلالات جديدة في كل مرة؛ ففي البداية روتها الحياة، ثم عادت ترابا، ثم عاد رجع صداها في الفضاء، ثم نسمعها أخيرا بصوت ساخر حاقد صارخ، بارد كجو القبور"، لتكون نغمتها الأخيرة:

"غدا نلتقي" وتمطّ النغم وتسخر مني

ويبقى غدي تائهًا في الظلم يفتّش عني [1]

كما توظف الاستعارة في وصف الصوت، لشدة تأثرها به، وشدة صداه في نفسها، فتعبر عن ذلك بقولها: " فانطوى صداه ومات"، و"ذاب الرنين"، و"ألف صدى ساخر في برود وراء النخيل" [2] (مزج الصوتي بالحسي بالمرئي)...

ونداء الأذان، الذي يبدأ بعبارة "الله أكبر" ظل يتردد في قصيدة نازك "الماء والبارود"، إذ ذكرت مناسبتها، وهي أن "فرقة من الجيش المصري في سيناء، كان أفرادها صائمين، وحان موعد الإفطار، وقد نفد الماء عندهم، فراحوا يتضرّعون إلى الله. فجاءت طائرات إسرائيلية، وقصفت المعسكر، فتفجر الماء من الأرض، حيث كانت مواسير المياه اليهودية مدفونة"، وذلك

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، (من ديوان شظايا ورماد)، ص 76.

(2) المرجع السابق، ص 75.

كان في حرب رمضان[1]. فظلت الشاعرة تربط كل الأحداث التي حكتها بصوت الأذان، الذي تغير مجرى الأحداث لدى الفرقة برَفْعِه. تقول مُفتتحة قصيدتها:

اللهُ أكبرُ

اللهُ أكبرُ

هُتافةُ الأذان في سيناءَ تُبحِرُ

من موجها تسيل في الصحراء أنْهُرُ[2]

وبعدها تقوم بنسج الحكاية، وتداعياتها في نفسها. إذ تمثلت قصة هاجر وابنها إسماعيل، عندما كانت تبحث عن الماء، وصورت مشاعرها ورأفتها بطفلها الرضيع، وهي ترجو أن تجد الماء، تقول نازك تصف حالها، وهي تطوف سبع مرات بين الصفا والمروة:

ودمعها وحزنها على شفاه الريحْ

تنهيدة وغنوةْ

يمتصها سمع المدى الجريحْ

وطفلها يصيحْ

..

ومرت الريح على حرائق الرمضاءْ

وليس من صوتٍ سوى العويلْ

عويل إسماعيلْ

واللهُ يُصغي والسماء دمعةٌ تسيل.[3]

---

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 25.

(2) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 25.

(3) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 39، 42

فركزت على صوت بكاء الأم وتنهدها، وصراخ الطفل وعويله، مع وقع صدى هذه الأصوات الحزينة، فالله يُصغيْ، وحتى السماء بكت، ثم:

وقالت الرياحُ: إسماعيل

فردد البيتُ العتيق تحت حر الشمس: إسماعيل.[1]

الكون حول الطفل مبهور يكبّر [2]

وذلك لأنها حملت تباشير الأمل في الانفراج، كما حصل للجنود، وتفجرت لهم المياه جراء انفجار قنبلة إسرائيلية، وقد وصفت صوت منابع الماء التي تفجرت للجنود بأنها تثرثرْ من شدة غزارتها، ورحمة الله بهم:

ألقوا بأمر الله يا يهودْ

قنبلة ثقيلة وانشقّ يا أخدودْ

في باطن الأرض هنا. ولتنبجس يا ماءْ !

جداولاً تسقي العطاش. انبجس يا ماءْ !

منابعًا غزيرةً تثرثر

بأمر رب الماءْ [3]

وهكذا ظل هاجسها رسم المشهد صوتيا، ويرافقها جميعا صوت ألله أكبرْ.

ولنازك صورة صوتية مبنية على التشخيص، تتمثل في قولها:

عُدْ بنا فالرياح تنوح وراء الظلالْ

وعُواء الذئاب وراء الجبال

كصراخ الأسى في قلوب البشر.[4]

---

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 35.

(2) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 44.

(3) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 48.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 126.

استعارت النوح للرياح، ثم شخّصت صوت الرياح، وعواء الذئاب (أصوات واقعية)، بصراخ الأسى في قلوب البشر، إذ المشبه به هنا، هو الأكثر غموضا.

وتقول في لُنكن أصدقاءُ:

أصدقاءٌ ينادون أين المفر؟

ويصيحون في نبرة ذابلة[1]

وفي صورة أخرى لها في تشبيه المسموع بالمرئي، بأسلوب تراسل الحواس، تقول:

صدىً ضائعٌ كسراب بعيد يجاذب روحي صباحَ مساءْ

وأكثر ما تظهر المراوحة بين حاستي السمع والبصر، قصيدة 'الكوليرا'، التي تقوم على تصوير مواكب الموتى التي تُشيّع العشرات. والشاعرة آثرت تصوير مشهد الحزن والموت 'صوتيا'، لِما للصوت من وَقع في نفسها.

ففي الليل، راوحت ما بين سكونه، وأنّات الحزانى وصرخاتهم. وعند الفجر، صوّرت وقع الخُطى:

سكَنَ الليلُ

أصغِ إلى وقع صدى الأنّات

في عُمق الظُّلمةِ، تحت الصمتِ، على الأمواتْ

..

طَلَع الفجرُ

أصغِ إلى وقع خطى الماشينْ

في صمتِ الفجر، أصِخْ، انظُرْ ركبَ الباكين

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 148.

عشرةُ أمواتٍ، عشرونا

لا تُحصِ، أصِخْ للباكينا

اسمعْ صوتَ الطفلِ المسكين [1]

وتظهر هنا المراوحة، بدءا من وصف الصوت، ثم المشهد المرئي (عدد الموتى)، ثم العودة إلى الوتيرة الصوتية: "انظرْ"، ثمّ: "لا تُحصِ، أصِخْ.. اسمعْ.."، بهذا التأكيد على حاسة السمع، أنات الباكين، وبكاء الطفل المسكين عندها يُدمي القلب أكثر من مشهد الموتى ذاته، لكثرة ما تحمل من أحاسيس تبثها بالبكاء. حتى إن د. إحسان عباس يصف هذه القصيدة بأنها "خبب موسيقي لذلك الموكب المخيف، الذي يمثله الموت"[2].

ثم تصف نازك الصمت وسط هذه الفجيعة:

الصمت مريرْ

لاشيء سوى رجْع التكبيرْ

الجامع مات مؤذّنُه

الميّتُ مَن سيؤبّنُه

لم يبقَ سوى نَوحٍ وزفيرْ [3]

فهي ما بين الصمت، وأصداء الموت، في تشكيلة صوتية موسيقية، لكأنها تعزف "سيمفونية الموت".

كما وظفت الاستعارة، التي تعاملت بها مع الصوت، ففي وصف للموت، تقول: "في كل مكان خلّف مخلبُه أصداءْ"، كأن للموت مخالب، تركت أثرا في كل مكان، والأثر هنا صوتي، حيث ملأت "صرخات الموت" كل الأماكن. وفي صورة أخرى، شخصت النيل،

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 138، 139.

(2) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 35.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 141.

وجعلت منه إنسانا يصرخ، من شدة حزنه؛ لكثرة ما شهد من تشييع للجنائز: "يا حـزنَ النيـل الصارخِ مما فعل الموت".

وتشبه هذه الأجواء، ما صوّرته في مرثيتها لبغداد الجديدة بعد الفيضان الذي أغرقها عام 1954، في قصيدة "المدينة التي غرقت"، فراوحت بين الصوت والصورة، في وصف الدمار والخراب، ومن تلك المشاهد التي صورتها:

وكانت تجيشُ وتزخر ساحاتُها بالحياةْ
وكانت تهُشّ وتضحكُ للشمس كلّ صباحْ
فباتتْ يُعشّشُ فيها الدُجى وصفيرُ الرياح
وكانت منازلها المَرِحاتُ تُلاقي القمرْ
بِضِحْكِ نوافذها، فاستكانتْ وصاح القَدَرْ
وجاء الخرابُ ومدّد رِجليه في أرضِها
وأبصَرَ كيفَ تنوحُ البيوتُ على بعضها
وحدّق فيها وأصغى إلى الصَّرَخاتِ الأخيرةْ

..

وفي الليلِ حين يجيءُ الشذى وضياءُ القمرْ
يهُبُّ الخرابُ ويضحكُ نشوانَ بين الحُفَرْ
ويُرسلُ ضحكتَهُ العصبيّةَ ملءَ الفضاءْ
فتنفِرُ منه النجوم ويثقُلُ مسُّ الهواءْ[1]

وصفت الشاعرة ضحكتين، الأولى كانت للمدينة الزاخرة بالحياة، ترسل ضـحكاتها للشمس، في الصباح العابق، ونوافذها ترسل الضحكات للقمر، والثانية هي ضحكة الخراب

---

[1] ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 536 _ 538.

"العصبية"، ونشوته بتحطيم المدينة. وصورت صوت صفير الرياح بعد خلو المدينة مـن الحيـاة، والصراخ، ونواح البيوت، والاستكانة للموت أخيرا وللصمت.

والصمت الممزوج بالحزن، علّمه الليل لنبيلة في قصيدة "وحيدًا تُغنّي"، لكنها احتفظت بترنيمة خاصة في أثناء ذلك الصمت الحزين، تقول في صورتها التشخيصية للشمس والقمر:

لقد أتعبَتْني النهاراتُ جدًا

وعلّمَني الليلُ

أن أسكنَ الصبرَ والصمتَ والكبرياءْ

وأتلوَ إن نامت الشمسُ

ترنيمةً من بكاء [1]

وتعبر أيضا عن فيضان صوت في أعماقها، طال كبته وحبسه، لتفجر فمها بكل أنـين المتألمين، تقول في "هاج الغضب":

ذرْني..

فقد فاضتْ

مكاييل التصبُّر..

في دمي..

ذرني ..أدوّيها..

ليصرخ كل أصحاب المواجعِ..

من فمي..

ذرني..

فقد هاج الغضبْ.. [2]

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 95.

(2) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 30.

وما بين الفم والحناجر، تظل تتردد، وتصوغ صورها الصوتية المعبرة عن ثوران الغضب، فتقول بعد ذلك:

سأصوغ من جرحي..

نصالاً للخناجرْ

وأصوغ من نوح الثكالى..

واحتراقات الزغاريد..

حناجرْ [1]

وتمزج نازك الصوت بالحواس الأخرى، لتصف "يوتوبيا الضائعة" التي تحلم بها، من خلال رسمها صورا متعددة، تختلط فيها اللحون بالعطور والألوان، في مشهد يلعب فيه تراسل الحواس دورا مشهودا:

هنالــــك يوتوبيــــا في الـــــضباب	علـــى شـــفَق لم تـــرَ العـــينُ مثلَـــهْ
يحـــفّ بهـــا أبـــدٌ مـــن عطـــور	ويمنحهـــا ألـــفَ لحـــنٍ وقُبلـــةْ [2]

وهي صورة أحلام وردية، في جميع تشكيلاتها، على أن الضباب هنا مغاير للصورة الكئيبة المعهودة عند الشاعرة، فهو ذو تشكيلة ساحرة، حينما يضرب لونه الشفقُ الأرجواني، ووجود الضباب، يمنح تصوير انتشار لون الشفق خلالَه، في الأفق كله، مزيدا من الدقة. في مثل هذا المضمار، يقول حازم القرطاجني: "إن المحاكاة بالمسموعات تجري مجرى المتلونات من البصر"[3].

---

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 32.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 40.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبي ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966. ص 104.

ومثلها "يوتوبيا في الجبال"، فقد طلبت الشاعرة من عيون الماء أن تتفجّر باللحون، بعدما أطبق الأنين والصراخ والنواح، المعهود في قصائدها الأخرى، على أسماعنا، ولكن مما يبدو أن الشاعرة تكره الأصوات الحزينة، وليس تغنيها بها، إلا من شدة ما أطبقت على سمعها المرهف. إن "يوتوبيا" التي تحلم بها، من "خرير الماء"، ومن "نغم"، تنبض بالحياة.

في أصوات "يوتوبيا"، كانت تراوح ما بين اللون والصوت، فتحدثت عن الألوان والضياء، ثم انتقلت إلى الصوت؛ ليتم لها المزج الذي تفضله عادة، ثم عادت للألوان، فلونت اللوحة باللون الأبيض وبالضياء..."إن الحلم المستمر والأمنية الدائمة، أعذب من الوصول إلى ما يريد الحالم أو المتمني، وهذا اشتراط أنثوي للعيش بعيدا عن النهاية"[1]. فمن أين ستحصل الشاعرة الحالمة في واقعها، الذي تشكو منه، ومن جوره عليها، على كل هذه الصور المشرقة؟

وفي "الخيط المشدود إلى شجرة السرو" شكّلت لوحة بصرية - صوتية، دارت في مخيلة الشاب، بعدما سمع نبأ موت حبيبته:

هي "ماتت" لفظةٌ من دون معنى

وصدى مطرقةٍ جوفاءَ يعلو ثم يَفنى

ليس يعنيكَ تواليه الرتيبُ

كل ما تبصرُهُ الآنَ هو الخيطُ العجيبُ

أتراها هي شدّته؟ ويعلو

ذلك الصوتُ المملُّ

صوت "ماتت" داويا، لا يضمحلّ"[2]

---

(1) حاتم الصكر، مرجع سابق، 127.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 193.

وهكذا ظل ينظر إلى الخيط المشدود إلى شجرة السرو رغم شدة فجيعته، ويظل صدى كلمة "ماتت" يتردد في سمعه طوال القصيدة، في تكرار يشير إلى مدى وقع المصيبة عليه، مما أدى إلى إصابته بحالة من الذهول، بدليل اضطرابه، واهتمامه بذلك الخيط الذي ظل ينظر إليه، رغم ضآلة قيمته، وكأنه لا يرى شيئا في تلك اللحظة سواه.

وفي تحسس نازك لصوت أمها المتوفاة، إذ كانت تسترجع صدى صوتها في قصائدها القومية من أجل فلسطين، تترنم، وتُطرب الأسماع معها في قولها:

يستحيلُ ترابكِ عاصفةً، يُصبح الياسمينْ
فوق قبركِ لغمًا يُقاتلْ
وعظامكِ تُصبح تكبيرة وقنابلْ
وقصائدكِ المُحرِقات تهزّ كرى الحالمينْ
تنهضين من القبر غاضبةً تنهضينْ
من دمائك ينطلق الصاروخ وتنتفض السّكّينْ
من شفاهكِ تنمو المروجُ، وتعلو السنابلْ
وعلى رَجْع شِعركِ يورقُ غُصن الجليلْ
تنهض القدسُ، تزحف أنهارنا، يستحيلْ
صمتُنا خنجرًا، مِدفعًا، ويصيرُ النخيلْ
لهبًا زاحفًا ويقاتِلْ
وعلى رجع شِعرك ينهض كلّ قتيلْ
يتحدّى صواريخهم، يتحدّى المقاصلْ
وعلى رَجع شِعركِ سوف تسيلُ الجداولْ
وتحنّ الحقولُ لوقع المعاولْ [1]

---

[1] نازك الملائكة، للصلاة والثورة، 65، 66.

فقد ركّزت على قصائد أمها، في صور تعطي أهمية كبيرة لأثر الصوت في قهر العدو، ورفع عزيمة الناس، وحتى الموجودات كلها ستنتفض في وجه غاصب الأرض.

كما أن نازك تنوّع في أوصاف الأصوات، وتنتقل فيها بحسب ما يقتضيه السياق، سواء أكانت هي من تصدر الصوت، أم هي التي تسمع، ففي حلمها بيوتوبيا، حيث هناك تسمع الألحان والغناء، انتقلت إلى حلم آخر، هو أقرب إلى الواقع المضمّخ بالحزن والكآبة، حيث وجدت صخرة:

وقفتُ على قَدَمَيْها أنوحُ ... على حلُم بائسٍ لن يُنالْ [1]

فاستحال الغناء نواحا، وهي التي كانت تصدره، لشدة ألمها على فقْد يوتوبيا، والنواح عادة وسيلة المرأة للتعبير عن ألمها وحزنها، عندما تفقد عزيزا، ويوتوبيا كانت أمل الشاعرة.

وقصيدة الأفعوان لنازك، بُنيت على أصوات متعددة، لشدة ما تركز على الصوت، فنسمع فيها:

- صوت الأفعوان: يقهقه سخرية، يثير صراخا وضوضاء يفسد بها هدوء الصباح. صوت غمغمة، ويتبع الشاعرة بخطى ذات أصداء باهتة.
- صوت الشاعرة: ما بين بكاء، ونداء خائف، وصراخ، وهدوء غرير.
- صوت آخر، يعطيها الأمل في السير، ويحدثها في أثناء متاهتها.

وكثيرا ما تلجأ نازك إلى إبراز الصوت المنبعث من الظلام، زيادة في التركيز عليه، فلا شيء يُرى في تلك الأجواء، وكل الحواس معطلة إلا السمع، فتغري المتلقي إذ تضعه في

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 43.

جو ملائم، ليشاركها الإصغاء إلى الصوت. كما أن الظلمة لا تخلو من دلالات الحزن والغموض اللذين يغلفان نفسها، فتتغنى بهما دائما:

سمعتْ روحيَ في إغفاءة الظلمة صوتًا

لم يكن حُلْمًا خرافيّ الستور

بعثتْهُ رغبةٌ خلف شعوري

كان شيئا، كان في صمت الدجى صوتَكَ أنتا

ذلك الصوت الذي يعرفه سمعي مليّا

صوتُ ماضيٍّ الذي مات وما خلّف شيّا [1]

إنه صوت ماضيها الحزين، وقد سمعته روحها، لا سمعُها، لأنه صوت يجتاز الحواس العادية، والروح ألصق بها من الأذن.

فالصوت الآتي إليها من الظلام إذن، يمكن أن يحمل لها تباشير الأمل، أو أن يكون خافتا حزينا، ولكنه قد يكون قويا أحيانا، كالذي أتاها في إحدى حالكات الليالي:

وقلبٌ يريد النجومْ

فيصفعه صوتُ القَدومْ

يهيل التراب على آخر الميّتين[2]

وهي بذلك تعبّر بقسوة عن ذلك الصوت، الذي أودى بحياة قلبها المتطلع إلى النجوم، وأخلده إلى الأرض، وأهال عليه التراب، لئلا يظل مخدوعا بفقاقيع الحياة.

وكما أن مصدر الصوت أحيانا يأتيها من الظلام، فهو في أحيان أخرى يضيع في الظلام، وبالمزج السابق نفسه:

عندما أيقظ سمعي صوتُهُ

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 56.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 105.

صوتُهُ الحُلوُ الذي ضيّعتُه

عندما أحدقتِ الظُلمة بالأفْقِ الرهيبِ

وامّحى صوتُ حبيبي

حمَلَتْ أصداءه كفُّ الغروبِ

لمكانٍ غاب عن أعين قلبي[1]

وهكذا غاب الصوت عن أعين قلبها، حتى لم تعد تراه.

وقد يكون ثمة صوت تسمعه، يحكي ما في نفسها وما تنوي القيام بـه، مثـل الهمـس الذي سمعته في جبال الشمال:

وهنالك همسٌ عميقْ

..

في المراعي هنالك صوتٌ شرودْ

هامسٌ أن نعودْ[2]

هذا الصوت الهامس، كان الهاجس الذي في نفسها، من الحنين إلى الوطن، والخـوف والملل من الغربة والوحدة، فهي نفسها أرادت العودة، لذا قررت مباشرة بعد سماعها ذلـك الصوت الهامس أن تعود، وبإصرار:

لحظةً، سنعودْ

لن يرانا الدجى هاهنا، سنعودْ

سنعود، سنطوي الجبالْ

وركام التلالْ[3]

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 97.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 128.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 129.

وفي قصيدة "أجراس سوداء" لنازك، يشكل الصوت العمود الفقري في بنائها، فهو، فضلا عن العنوان، الذي يمتزج فيه الصوت باللون، يشكل المتحدث الرئيس في القصيدة، فما يقابل الصوت (الصمت والسكون)، يشكل إنذار انتهاء دورة الحياة. وفي المقطع الثاني، يصدر ذلك الإنذار، وقعُ أقدام الليالي، ودوي الأجراس، كما تصدره في المقطع الثالث الأصوات البعيدة في الجو، وفي النهاية همس الليل، ودوي الأجراس.

وانتفاء الصوت (الصمت)، يشكل لها في كل مرة معنى جديدا، فهي، وإن كانت تفضل الصمت أحيانا، إلا أنها تخاف منه أحيانا أخرى:

أوَلا تسمعُ؟ قلبانا انطفاءٌ وخمود

صمتنا أصداء إنذار مخيفِ [1]

ونبيلة تصف كلاما بأنه صامت، لارتباط الحديث بالقدس وما تجابه هي وشعبها، فالحديث "ذو شجون" تقول:

طال الحديث وللحديث شجونُ	ضَجّوا وقد عمّ المكانَ سكونُ
هو صامتٌ لكن لنبرة صمته	في الخافقات تصدّعٌ وفتونُ [2]

وفي قصيدة "مقتل الصمت"، تراوح نبيلة بين الصمت والكلام المختنق الذائب، تقول:

سأنحر صمتي

لأجل الذين

يظنون صمتي احتجابا

وأطلق للبوح صوتي

الذي كان في غصة البال ذابا

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 120.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 62.

..

سأمحو صمتي

فداءً لكل الكلام البهي

أذوّب روحي

بأنّات همسٍ شجيّ [1]

- تراسل الحواس:

تركز الشواعر كثيرا على الصور الحسية، وقد تبيّن شيء من ذلك في موضع آخر من الدراسة (طبيعة صور المرأة). لكن هذه الصور، ولكثرة ما تعج بها المحسوسات، تُجري عليها الشاعرة شيئا من التغيير، وإضفاء الحيوية وروح التجديد، ونوعا من الزخرفة والتلوين الذي تهتم به المرأة في حياتها عادة. وهذا الأسلوب لا تتفرد به المرأة، لكنه يُلحظ بشدة في شعرها، لذا يمكن درسه على أنه ملمح شائع في شعر المرأة.

تحشد نازك كل الحواس، لتصف من خلالها أغنية ليالي الصيفْ، تقول مثلا:

يا رؤى تقطُرُ لونا

أنتِ عطرٌ ونعومةْ

وحفيفٌ والمدارات أشعة

ونجومٌ عُكِست في عُمْق تِرْعةْ

وأناشيدُ رخيمةْ

أنتِ ينبوعُ سكونِ

وحماساتٌ وعِطرٌ وبُرودةْ [2]

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 69 _ 71.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 526، 527.

تقول نازك في مشهد يدل على شدة الأسى، وكأنما اختلطت عندها الحواس وتداخل بعضها في بعض:

ورأينـــا هنـــاك جبـــاهْ لا تـــرى فهـــي عميـــاءْ
وعيونًـــا طوتْهـــا الحيـــاةْ صـــمتتْ فهـــي خرســـاءْ
وأكُفّـــا ذوَتْ وانطـــوتْ لم يعُـــدْ لأســـاها دمـــوع[1]

فغدت الجباه عمياء، والعيون خرساء، والأكف بعد أن كانت تملك الدموع جفّت.

وتتصرف نازك في قصيدة "رماد" بكلمة "مضى" عبر الحواس المختلفة، تقول:

ولفظةٌ واحدةٌ تكررت في المكانْ
سمعتُها تفُحّ كالأفعوان في الشُرَف الباردة
أبصرتُها مكتوبةً باللهيبْ في الغُرَف البالية
وفوق ساق السرْوة العارية وفي الفِناء الجديبْ
أحسستُها تهمِسُ معنى "مضى" ملءَ المساء الكئيبْ
أبصرتُها في كل ركنٍ رهيبْ أبصرتُ لفظَ "انقضى"[2]

تصف نازك المعاني التي صارت تبغضها أنها:

وفي لمسها اللهبُ المُحرق
ولونُ الهمومْ[3]

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، 48.
(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 185.
(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 122.

مزجت بين اللمس والبصر (اللون)، على طريقة تراسل الحواس، غير أنها تركت اللون مفتوحا للقارئ، (لون الهموم)، وكلٌّ سيقرأ لون الهموم كما يحلو له، وكما يراه من وجهة نظره، ولا شك في أن همومها سود.

تقول نبيلة في ما يأتي من صورة تمزج فيها حاسة البصر باللمس:

أتراكِ أبصرتِ

ارتعاشات الأنامل

واضطراب النبض؟[1]

وتخاطب نازك السهر، في هذه الصور التي تتبادل فيها الحواس وظائفها، وتمتزج في زوايا متعددة:

حُبّكَ يا سَهَرْ

عطرُ زنابقٍ ندياتٍ قد انهمر

على مسائي ناثرًا فجرًا من الأنغام والصّوَرْ

وباسطًا تحت خدودي الضوءَ والحريرْ

مُضيِّعي في سكرة العبيرْ

وأنت يا سَهَرْ

ضوءٌ من السماء فوق هُدْبِي انتثرْ

كواكبٌ بنفسجيةٌ،

قد نعست في وهَج المياهْ

تسبيحةٌ تهمسُها مآذنٌ في وله الصلاةْ

..

جوّعَ دموعي،

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 80.

أو أذِقها ثمر الضوءِ

وذوُب عبرها الصُوَرْ [1]

فمزجت عطر الزنابق (الشم)، بالأنغام (السمع) والصور (البصر)، والضوء (البصر) والحرير (اللمس)، ثم مزجت الضوء باللون البنفسجي (البصر)، بهمس تسابيح المآذن (السمع). وكلها من الحواس التي تبعث على التفاؤل والراحة، وتتسم بالنعومة، وتصطبغ بصبغة أنثوية، في أثناء مغازلتها السهر.

وفي الأجواء نفسها، تعبر عن صورة شاعرية، تختلط فيها أشعة القمر، بالموسيقى:

مُضيعين في سماواتٍ من الضياءْ

ولا نهايات غريقاتِ المدى زرقاءْ

مَوْسَقَها القمرْ [2]

وتتحول إلى أجواء حزينة في القصيدة نفسها:

وبسمة شاحبة على فمي، ودمعةٌ خرساءْ [3]

وتصف نازك صوت الحزن، حينما أنبأهم بوفاة أمها بقولها:

لم يــزلْ هامــسًا لنــا: إنهـــا مـــا تتْ على مسمع الشذى والضوءِ [4]

وهذه الصورة المبتهجة تمثل غرابة في أسلوب نازك، في وصف الحواس المرتبطة بالحزن، إذ تتمثل الظلام عادة، لكنها في هذه المراثي الثلاث لأمها، بيّنت أنها تتغنى بالحزن،

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 46 _ 48.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 52.

(3) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 53.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 316.

وأنها تُحب الحزن وتتكيف معه، ووصفته في القصيدة بصور مشرقة، تدل على سعادتها بهذا الحزن.

وتصف صوت أمها المتوفاة منذ عشرين عاما، وقد سمعته مسجلا، فانبعثت في نفسها انفعالات متعددة، تصب في محسوسات دافئة متداخلة، تقول:

وصوت أمي أتى دافئاً كأريج الترابْ

في مروج فلسطينَ، صوت انسيابْ

لجداولَ مُغمًى عليها من العطر. صوتُ انسكابْ

لرحيق كواكبَ فجريّةٍ بيضاءْ

بضةِ الأشذاءْ [1]

وفي تضرع نازك إلى الله، ترجو منه أن يسبغ عليها ألوانا من النعم التي تتمناها، من بينها:

وأيامي بعطر ضيائكَ الشفّاف تُمطرها [2]

تتداخل العطور بالضياء المترقرق الشفاف، لتشكل صورة متفتحة، مُقبلة على الحياة.

ولنا أن نرى، ونسمع، ونشم، صوت أوتار العود كما ارتأت نازك:

العود يصلّي يا ربي، وصلاة العود سماويّةْ

ورؤى الأوتار معطّرةٌ قرآنيةْ

اللحنُ خشوعٌ وتسابيحْ

فيه تمتمةُ النبع وفيه عصف الريحْ

فيه همَساتُ قُرُنفلتين للوح وورودٍ جوريّةْ

من بين يديّ يسيلُ الرُّستُ تراتيلاً سمفونيةْ

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 60.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 73.

وأصابعُ كفّي دَفْقُ صلاةٍ صوفيةْ

الآهُ تسيلُ ملوّنةً بأريجِ اللهْ

فالموسيقى دربٌ ممتدٌ نحو اللهْ

الموسيقى شمسٌ زرقاءُ أثيريّةْ

سفُنٌ بيضاء شراعيةْ

ابعثْني أغنيةً خضراءَ ربيعيةْ

قطِّرْني أنغامًا وصلاةْ

وقصيدةَ شوقٍ عسليةْ [1]

وتخاطب نبيلة حبيبها:

ومددتُ يدي

أتلمّس وهج النبضة

مَن علّم طَرْفكَ

فنّ الشّعر؟

من أين لصوتك

هذا الدفء الآسرُ والسحر؟[2]

فانتقلت من حاسة إلى أخرى اختصارا للكلام، فهي لا تجد متسعا لوصف المشاعر الدافئة الرقيقة، وإنما تتداخل عندها وتتناغم، لتقوي تعبيرها عن أحاسيسها، التي تجيش في قلبها، وتشعر بها كلها في آن معًا.

وتمزج نازك ثلاثة ألوان من الحواس في جملة شعرية واحدة:

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 86، 88.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، 22، 23.

ثم استلمنا وردةً حمراءَ دافئةَ العبيرْ [1]

وفي وصفها للكلمات:

فيمَ نخشى الكلماتْ

وهي أحيانا أكُفٌّ من ورودِ

باردات العِطرِ مرّتْ عذبةً فوق خدودِ

..

نحن كبّلنا الحروف الظامئة

لم ندعْها تفرشُ الليلَ لنا

مِسندًا يقطرُ موسيقًى وعِطرًا ومُنى

وكؤوسًا دافئةْ [2]

وكثفت سعاد أفكارها في قصيدة كاملة، عن طريق اختيار العنوان "السمفونيّة الرماديّة"[*]، لتعبّر عما تريد أن تبثه للعالم، من خلال غناء قلبها النابض بالحياة، ليصطدم بواقع مصاب بـ"الإفلاس الروحي" و"الإحباط القومي" والجدب، والرعب، والقهر..فلم تجد أفضل من لون "الرماد" وصفًا لما استحالت إليه "سمفونيتها".

ولنازك هذه الصورة المتعددة الحواس:

صوته المورق الغامض

صوته الوامض

عابرًا كرفيف جناح فراشةْ

في دمي المحسّس نبرتُهُ وارتعاشةْ

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 456.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 487.

(*) من ديوانها خذني إلى حدود الشمس.

..

هو ضوءُ هلالي الذي يلمعْ

آهِ لو أنني أسمعْ

خطوَهُ في سكون طريقي

مثلَ ضوءٍ خفيٍّ الشعاع، ملفَّعْ

..

يتعقّبني دافئا كالنشيدْ

..

من خلال أصابع كفي يفرّ اخضرار الربيعْ

لا أذوقُ ندى ذلك الترجيع.[1]

أحاط بنا شذى همْسٍ[2]

دمُنا المسكوب في غزةَ قد أصبح أغلى

طعمُهُ في فمنا صار أحلى

صوتُهُ أصبح أعلى [3]

وفي قصيدة نازك "الماء والبارود"، شكل تنلقها بين الحواس، عاملا مهما في رسم معظم صورها، ومن أهم أمثلة تلك الصور:

نداء رحمةٍ نَدٍ تشربه التلالْ

محمولة أنغامه على شراع أبيض مروَّهُ معطرُ

..

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 141 _ 144.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 168.

(3) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 171.

تسبيحة معطرة

ورحمة من السماء انحدرت معسولة مقطّرة

عطورها منهمرةْ

..

تقطّرُ الرياح حبّاً في شفاه الطفل إسماعيلْ

تَلمُسُ خدّيه بعطر نسمة بَليلْ

وتسكب الحياة والخضرة في كيانه النحيلْ

..

نداءُ رحمةٍ طريّ الصوت عذبٌ ملأ الأرجاءْ

..

منابعًا غزيرة تثرثر

لينبثقْ منكَ شذىً وسُكّرُ

..

والأرض تستقبله مبسوطة الأحضان بالورود والأشذاء

يزغرد الموتى له، يرشرشون جرحه الدامي

بماء الورد والحنّاءْ [1]

وفي سخرية نازك من السلام، الذي تدّعي إسرائيل عقده مع العرب، تصفه بصور تتداخل فيها الحواس، تقول:

وسِلمهمو له طعمُ الخناجر، فيه إيقاع السكاكينِ

له حَرُّ البراكينِ

له وَقْعُ الرياح، رياح تشرينِ

---

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 26 _ 49.

على جبهةِ شيخٍ نازحٍ محمومْ

..

سلامٌ عطرهُ يجرحنا، ألوانُهُ تلدَغْ

أغانيهِ طُبولُ مذابحٍ تُقرعْ

نسائمُهُ أفاعٍ شَرْسةٍ تلسعْ

وأهونُ منه مضغُ النارْ[1]

ثانيًا: أساليب الخطاب الشعري:

ترتبط دراسة تراكيب الجمل الشعرية، بطبيعة الموضوع الذي تتضمنه تلك التراكيب، فضلا عن شدة الدفق الانفعالي لدى الشاعرة. وقد يكون فصل مناقشة المضمون عن الكيفية التي أُدّيَت بها، نوعا من التعسف، إلا أن المطلب الدراسي يحتّم ذلك، لكن المضمون سيظل مُلازما للدراسة الفنية، لأنه هو المؤدِّي إلى أي شكل فني، وهو المؤدَّى، الذي تسعى الشاعرة إلى بلوغه وإيصاله.

ولو دقق القارئ في أسلوب الخطاب، الذي استخدمته نازك في قصيدة ألماء والبارودْ الذي أجرته على لسان هاجر، موجّهًا إلى زوجها إبراهيم ﷺ، قبل أن يغادرهم في وادي مكة، لوجد شيئا مما تعمّدت الشاعرة إضفاءه على خطاب المرأة، تقول:

وصوتها يهتف: إبراهيمْ!

يا مُغدقَ الحنان والرأفة، إبراهيمْ

لأين تمضي مسرعًا؟ لأينَ إبراهيم؟

وفيم قد تركتَنا في قلب رمضاءَ هنا نهيم؟

---

[1] نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 180، 181.

لا حَبٌّ، لا شفاهْ

تمنحُنا أغنية، تبارك ابتهالنا في خشعة الصلاةْ

وحولنا وادٍ سحيق مقفر ضيّعنا مداهْ

وليس من شاةٍ هنا، فما الذي سننحرُ ؟

وليس من شجيرة تُظلُّنا وتُثمرُ

وليس من سحابة تمنحُنا رشاشها وتُمطرُ

ويهتفُ الصوتُ الحزين:

أين قد تركتَنا؟ وفيمَ إبراهيمْ؟[1]

فهذه الزوجة الرزينة لم تتوجه إلى زوجها بأي أسلوب فيه أمر أو نهي، وإنما ظلت تتوجه إليه بالأسئلة، رغم أن الموقف لا يحتمل أن تسلّم بكل بساطة، حتى إنها لم تستخدم أيا من أدوات النفي لتعطيه رأيا قاطعا بأنها لن تبقى، وإنما ظلت تكلّم زوجها بأسلوب الاستعطاف، تنتظر منه أن يستجيب لها، فبيّنت له، وبكل هدوء، مسوّغات عدم قدرتها على احتمال البقاء، بأن الوادي جديب، وأنه ليس فيه طعام ولا شراب ولا ظل.

ثم إنها أضافت إلى زوجها صفات الحنان والرأفة، لتميل قلبه إليها وإلى ابنها، ويرأف بهما، وكانت تناديه ب إبراهيمْ، من دون أداة النداء، إضفاء للقرب الوجداني بينها وبين زوجها. وهكذا حمّلت الشاعرة هذا النص (عن قصد أو من دون قصد)، كثيرا من سمات خطاب الأنثى.

ولننظر في أسلوب سعاد، في مخاطبة الناس بعامة، رغم أنها تشعر بالاستياء والإحباط من الواقع، الذي يفتقد أي بريق أمل، ويرزح تحت أنياب الرعب والإحباط، مع التنويه هنا بأنها لا تتحدث عن قضية المرأة، وإلا لاختلف أسلوبها، وكان أكثر ثورة وتمردًا، تقول:

---

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 30، 31.

يا أحبابي :

كان بودّي أن أدخِلَكمْ زمَنَ الشِّعرْ

لكنّ العالمَ. واأسَفاهُ. تحوّل وحشًا مجنوناً

يفترس الشِّعرْ..

يا أحبابي:

أرجو أن أتعلّمَ منكمْ

كيف يغنّي للحريةِ مَن هو في أعماق البئرْ؟

أرجو أن أتعلّم منكمْ .. [1]

نلحظ أن الشاعرة استعملت أسلوبا متأدبا في خطاب العامة، فتوجهت إليهم بصفة 'الأحباب' في النداء، وهذه تدل على التودد، والمرأة، كما أثبتت الدراسات، يغلب على ألفاظها، أن تدل على قوة المشاعر والانفعالات[2]. ومثل هذه الأوصاف للمنادى، أسلوب تستعمله المرأة كثيرا، إضفاء لجو من المودة والتواصل مع المخاطب.

كما أنها استعملت المفردات :'كان بودّي'، و'أرجو'، وطلب الاستعلام منهم 'أن أتعلّم منكم'، وهذا يدخل في الأساليب المبالِغة في التأدب، التي أشار إليها أحمد مختار عمر، وجعلها من خصائص لغة المرأة[3]. ولأنها تحترم مستمعيها، وتثمّن الذوق[4].

وفي قصيدة 'صراع'، لجأت نازك إلى الاستفهام وتتابع الأفعال في ختامها؛ ليظهر الصراع الذي يتنازعها من خلال أسلوبها في التعبير عنه:

أحبُّ وأكرهُ، ماذا أحبُّ وأكرهُ؟ أيُّ شعورٍ عجيبْ؟

(1) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 123.

(2) أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 97.

(3) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 109.

(4) ينظر عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 134.

وأبكـــي واضــــحك، مــــاذا تـــرى يـــثيرُ بكـــائي وضُـــحكي الغريـــب؟

أريـــــدُ وأنفـــــرُ، أيُّ جنـــــونٍ حيـــــاتيَ؟ أيُّ صـــــراعٍ رهيـــــب؟

لمـــاذا أغنّـــي؟ لمـــاذا أعـــيشُ؟ ومَنـــذا أصـــارعُهُ، مَـــن يُجيـــبْ؟ [1]

فالأفعال هنا، رغم أنها متضادة دلاليا، جاءت بها متتالية، لتظهر مدى المفارقة، التي تعيش في أجوائها. والاستفهام التعجبي والإنكاري يزيد المعنى (الصراع) وضوحا، وإبانة عن موقفها من الحياة.

أما في قصيدة "تُهَمْ" التي كان التحدي الذي تواجهه فيها، يتمثل في صراعها مع المجتمع، الذي تُوجّه إليها بالتُهم، فقد أقامت من أجل ذلك، قصيدتها على صوتين: صوتها، مبيِّنةً فيه وجهة نظرها، ومُدافِعة عن نفسها إزاء التهم، وصوت الآخرين (المجتمع)، الذين ينكرون عليها أحلامها، وتوقها إلى الحرية.

وقد جاءت أكثر الجمل التي على لسان الناس (التي تلي الفعل "يقولون")، جاءت اسمية، وإن تخللتها الأفعال، المسندة (للغائبة)، تدل على هُزئهم بمشاعرها، إذ كانت من خلالها تتلقى أوصافهم لها:

يقولون شاعرةٌ في السحاب تُحلّق خلف سراب النجوم

أنانيةٌ لا تحب الوجود...

خياليةٌ تمقت الكائنات...

خريفيةٌ تكره الضاحكين... [2]

أما جُمَلها هي، فقد اتخذت الفاعلية، ردا على كل تهمة، وقد أسندت (الفعل) إلى نفسها، مستخدمة الفعل المضارع المتحرك:

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 55.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 179.

أنانيةٌ، وأحبُ البشر

خريفية، وأناجي الزهَر

أثور على كل أحلامكم[1]

فهي تتحداهم، وترد عليهم بقوة، بأنها، في الواقع، على عكس ما يقولون، وهـي في تكرارها إثبات ذكر التهمة في الرد 'أنانية'.. توهم القارئ بأنها تسلّم بما يقولون، لا سيما أنهـا استخدمت حرف العطف 'الواو' لعطف الجملة التي ترد بها على التهمة. وباسـتخدامها هنـا حرف العطف، فهي تخالف تماما المعطـوف عليـه (التهمـة)، معنويـا (علـى نحـو مـا يتـبين)، وشكليا (عطـف جملـة علـى اسـم مفـرد)، ولم تحتجْ إلى أدوات تفيـد الإضـراب مثـل 'بـل'، والاستدراك مثل 'لكن'؛ إظهارا لعدم اكتراثها بما يتهمونها به، فهـي تبـدي الموافقـة والتـسليم أولا، ثم تناقض بكل حزم وثقة بالنفس، ما يقولون. وتقول في النهاية:

إذا اتّهموا فلماذا أُجيبْ

بغير ابتسامتيَ الساخرةْ؟ [2]

وفي قصيدتها 'ثلج ونار' التي تبين فيها مدى رقة مشاعر المرأة واشـتعالها، في مقابـل برودة مشاعر الرجل، وعدم إحساسه بها، تفضل الصمت والاحتفـاظ بهـذه المـشاعر، فتنفـذ إضرابها هذا لغويًـا، فتـستعمل الأمـر، والنهـي، وحـرف الجـواب 'لا'، فـضلا عـن الأسـئلة الإنكارية، تقول:

تسألُ ماذا أقصدُ؟ لا، دعني، لا تسألْ

لا تطرق بوابة هذا الرُكن المُقفَلْ

اتركني يحجُبُ أسراري سِترٌ مُسْدَلْ

..

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 179، 180.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 181.

وإذا ما رُحْتَ تؤنّبني، هل أنسحبُ؟

هل يقبَلُ ثلجَ عتابكَ قلبي الُملتهبُ؟

أترى أتقبّل؟ لا أغضبُ؟ لا أضطربُ؟

لا ! بل سأثورُ عليكَ... سيأكلني الغضبُ [1]

تستخدم نازك أسلوب الندبة "واخيبتاه" في قصيدة "جامعة الظلال" تحسرا على العمر البائد، الذي تأكله السنون والدقائق المملة، فاكتشفت أن عمرها ضاع بلا طائل، وهي تجمع الظلال فحسب.

وتكرر "آه" و"أوّاه"، في مثل قصيدتي: "إلى عمتي الراحلة"، و"وجوه ومرايا".

وتوظف نازك الأفعال بشكل متتابع مكثف أحيانا، تنفّس بها ما يحتدم في صدرها من تأزم، وذلك يرجع إلى مدى شدة الدفق الانفعالي لديها؛ ففي المقطع الأخير من قصيدة "أنا"، الذي تسألها فيه الذات عن ماهيتها، تجيب:

أنا مثلها حيرى أحدّق في الظلامْ

لاشيء يمنحني السلامْ

أبقى أسائل والجوابْ

سيظل يحجبُهُ سرابْ

وأظلّ أحسبه دنا

فإذا وصلتُ إليه ذابْ

وخبا وغابْ [2]

فالشاعرة هنا، تصل إلى قمة حالة الخوف والحيرة، في أكثر حالات انفعالها في وقفتها مع ذاتها لتعرّفها بـ"أناها". ويلفت الانتباه في القصيدة نفسها تركيزها على ضمير الـ"أنا".

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 483، 484.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 117.

في قصيدة "يوتوبيا في الجبال"، كانت الجمل الفعلية حوالي اثنتين وخمسين جملة، في حين كانت الاسمية حوالي عشر جمل فقط. وما يلفت الانتباه، أيضا، أن أكثر الجمل الفعلية جاءت بأسلوب الإنشاء الطلبي: خمس وعشرون جملة منها تفيد الأمر، وجملة واحدة تفيد النهي؛ إذ كانت تأمر عناصر الطبيعة، ولاسيما المياه، بأن تشيّد لها المكان، الذي رسمته في مخيلتها، وتريد أن تراه ماثلا أمامها.

وترتفع نسبة الجمل الفعلية في قصيدة "رؤيا" لنبيلة، لتصل إلى ثمان وسبعين ومائة جملة، بينما تصل الاسمية إلى تسع وستين جملة. ومنبع هذا الفارق أن الشاعرة كانت تسرد الرؤيا التي رأتها في المنام للعبد الضال، وقد روت الأحداث على لسان سيدة الحكمة لتقدم الموعظة له، لذا استعانت ببعض أساليب الإنشاء الطلبي، كالأمر:

يا ولدي..

كُن حُرًا..

كُن سيّد نفسك[1]

والنهي، كقولها:

ولدي..

لا تسكن جسدك

لا تُسلِم للظلمة ولدك

لا تجعل من حُب امرأة في الدنيا كَبَدك

لا تفطُر من أجل بريق المال الزائف كبِدَك [2]

وهي تلجأ إلى النداء، لتبقي على خيط بين السرد، ومَن تريد توجيه النصح إليه، مذيلا بالاستفهام للفت الانتباه:

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 36، 37.

(2) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 36.

بعد قليلٍ...

أمضي وتعودون جميعا

وأظل أنادي

يا أولادي..

يا أم بنيّ..

يا حسناوات الدنيا

هل من خلّ يسمع صوتي؟!

أين رفاقُ الفرح الزائف؟![1]

وفي مناداتها المستمرة له، جاءت ب: "يا ولدي"، و"يا عبد الله".

ونوّعت نازك في ندائها للقاهرة، في قصيدتها "شمس القاهرة" في أوصافها لها، فراوحت ما بين القوة والرقة، هكذا نادتها:

حُييتِ يا سيفَ صلاح الدينْ

يا صخرةَ الصمود، يا أرضَ الفدائيينْ

يا أرقَ اللهيب، يا سُهدَ القلوب الصابرةْ

يا مجدَ هذي الأرض، يا مِحبَرة التاريخ، يا دفاترَهْ

يا موجةً عذراءَ قرآنيةً،

تلطم شطآن القرون الهادرةْ

يا مَطَرًا من مقلتَي تشرينْ

يا عُنُقًا مُمدّدًا وفوقَهُ سِكّينْ

تنتحر السكّينْ

وأنتِ تبقَينَ لنا يا قاهرةْ

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 34، 35.

غيمةَ حُبٍّ ماطرةْ

تبلل الصحراءَ، تهمي مطرًا من سكّرٍ وتين"[1]

بهذه الأوصاف، التي تُشعرنا أحيانا بأنها تخاطب قائدا عظيما، وأحيانا أخرى، تخاطب عذراء في خدرها. ويلاحظ أيضا قصر الجمل وتتابعها، فكانت تقتصر على وصف القاهرة بأوصاف مكثفة مختصرة، عميقة الدلالات.

وقد أفادت سعاد من أسلوب الاستفهام في قصيدتها "ماذا يبقى منكْ ؟"، فكانت لازمة تختتم بها كل مقطع، مستخدِمة الأداة "لو":

لو غيّرتُ طبائعكَ الوحشيةَ

فماذا يبقى منكْ؟

..

لو هذبتُ الطفل الطائش فيكَ..

فماذا يبقى منكْ؟

..

فلو لملمتُ الورق المُلقى فوق سريركَ

ماذا يبقى منكْ؟

..

ولو علّمتكَ ما لا أعلمُ

ماذا يبقى منكْ؟

..

فلو أنقذتكَ من زَلزال الشعرِ

فماذا يبقى منكْ؟ [2]

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 186، 187.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 65 _ 69.

فهـي تريـد مـن حبيبهـا أن يظـل علـى حالـه، رغـم وحـشيته، وطـيش طفولتـه، وفوضويته.. فهي هكذا تحبه، فكانت جملة الاستفهام "مـاذا يبقـى منـك"، موصـلة المعنـى إلى أقصى غاياته، ومعطية سعة في التخيل، أكثر مما لو كانت مثلا: "لا يبقى منك شيء". فضلا عن أنها تجنبها الوقوع في المباشرة، فتظل تـبين وجهـة نظرهـا هـي، ولـه أن يوافقهـا أو يخالفهـا، بحسب ما تهمّه المنطلقات الـتي نظـرت إليـه مـن خلالهـا، واقتناعـه بهـا (نظـرا إلى اخـتلاف اهتمامات الاثنين، بحكم اختلاف جنس كل منهما). لكنها في النهاية أكدت، بتكـرار الجملـة ثلاث مرات، ومحاولتها إقناعه بوجهة نظرهـا، لكـن بأسـلوب "الاسـتفهام" نفـسه، وبالتأكيـد والإلحاح عليه.

وأفادت سعاد من الاستفهام، لتعبر عن رغبتهـا في التنفـيس عـن شـحنات عاطفيـة وإضفائها على الموجودات:

"أهذا ورقٌ أم أفكارٌ ؟

وهل الغابة تحزن أيضًا؟

تبكي أيضًا..

هل هي تشعر بالتذكارْ؟

هل تتألمْ؟

هل تتوجّعُ؟

هل تتذكر ماضيها الأشجارْ؟"[1]

فهي لم تصف عناصر الطبيعة، ولم تتحدث على لـسانها، وإنمـا كانـت تنطـق بلـسان حالها هي، وتحاول إسقاط مشاعرها عليها، باستخدام أسلوب الاستفهام.

ويشيع الاستفهام كثيرا عند سعاد، أسلوبا تختتم به بعض قصائدها، لتعطي النهايات المفتوحة دلالات خاصة، والقارئ يستطيع تخيل الإجابة عنها بعمق أكبر ممـا لـو أدلـت هـي

---

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 71.

بها، وهي، بهذه الطريقة، تكثف الفكرة التي تريد أن تقولها، والنظر في باقي القصيدة يجعلها تبدو عبارات تشكل مقدمات، نتيجتها مختصرة جدا. ومن أمثلة القصائد التي اختتمتها بالاستفهام:"كن صديقي"، و"قراءة في ذاكرة الأشجار"، و"لماذا فمي؟"، و"تحليل"، و"ابتزاز"..

لكنّ ذلك لا يلغي لجوءها إلى تكثيف فكرتها بأساليب أخرى، كالأمر، مثل "أمومة"، و"حبة كرز".أو التوكيد لوجهة نظرها، مثل "رجل تحت الصفر"، و"امتيازات العُشّاق". أو السخرية، مثل "عقوق"، و"فُضول"..وأحيانا تلجأ إلى كسر أفق التوقع، مثل "رائحة"، و"ضربة حُب"، و"إجازة"، و"حلم صغير"...[1].

وتشي مثل هذه الأساليب بشعور المرأة بقوتها، فهي لا تكتفي بالنهايات المفتوحة، التي تثير فيها استفهاما ما، أو تكشف فيها عن شجنها ومشاعرها التائهة، التي تبحث عمن يجدها ويعطف عليها، وإنما تعطي لنفسها خيار تقرير ما تريد، وتقف على منبر خطابة، تأمر، وتؤكد، وتسخر، مما يثير استنكارها، وتُحجم عما لا تريد فعله..شعورا منها بنوع من الحرية على مستوى الكلمة والصوت، لتصل إلى مطلق الحرية فيما بعد..

واستعملت الشاعرة الاستفهام للتعجب، في بيان أثر الحبيب، الذي عدّته معلّما، فتح عينيها بحبه على الحرية، لكنها ابتدأت القصيدة بهذا الأسلوب الاستفهامي: "أيّ رجل أنت..؟"، "أية بصمة تركتَها..؟"، "أية أسماك متوحشة..؟"، "أية أمصال ثورية..؟"، لتصل في النهاية إلى النتيجة ذات الأسلوب الخبري، بعد العمليات التلقينية، التي مرّت بها: "أعود وأنا ممتلئة بالشمس.."[2].

إن الناظر في شعر المرأة، يرى أن الاستفهام – على اختلاف المعاني التي يؤديها – يشكل ظاهرة، أو في الأقل، يشيع وجوده فيه، بشكل ملحوظ إذا أردنا تجنب التعميم، ويمكن هنا محاولة البحث عن أسباب لجوء المرأة إلى هذا الأسلوب بكثرة، فهو بحسب ما أثبته

---

(1) من ديوانها في البدء كانت الأنثى.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 231.

الباحث أحمد مختار عمر عن باحثين غربيين، مثل روبين لاكوف، وجنيفر كوتس، وغيرهما، أن صيغة الاستفهام، هي من جملة الملامح، التي تستخدمها المرأة في كلامها، بصفتها واحدة من أساليب التنغيم، التي تلجأ المرأة إلى التنويع والتلوين فيها، وتتقن استخدامها بمهارة[1].

وقد ذكر الباحثون كثيرا من مسوغات لجوء المرأة إلى هذا الأسلوب، كما أوردها أحمد مختار عمر، منها، أن الأسئلة التذييلية مثلا، تدل على تردد صاحبها، وعدم جزمه الرأي في ما يقول، ولاكوف ترى أن النساء يتكلمن بطريقة مترددة مقارنة مع الرجل[2].

ويذكر أن بعض الباحثين يردّ سبب هذه الظاهرة إلى أن "المرأة لا تشعر بالأمان في عالم الرجل، ولذا، فهي تعبر عن عدم اطمئنانها، باستخدام الأسئلة التذييلية"[3]. أو أنه أحد مظاهر تأدب المرأة، التي قد تشعر بأنه من غير المتقبل منها (اجتماعيا) أن تقول رأيها بشكل قاطع، وإنما تترك الرأي مفتوحا للمتلقي. أو أنه نوع من المحافظة على حيوية الحوار الذي تحترمه المرأة كثيرا، وتحاول أن تضفي عليه لمساتها، وتُشعر الطرف الآخر بقدرتها على الخلق والتجديد في الكلام[4].

ثالثًا: طبيعة التراكيب:

- إنشائية وخبرية:

كيف تبث المرأة أفكارها؟ وكيف تعبر عن نفسها؟ هل تفضل أن تسير على وتيرة منتظمة - ما وُفّقت - في كلامها، أم أنها تلوّن أساليبها قدر الإمكان؟

يمكننا تتبع شيء من شعر المرأة، للوقوف على أساليبها في إلقاء الكلام. وقد أثبتت دراسات أوردها أحمد مختار عمر، أن المرأة تملك القدرة على إحداث تنوعات في درجة

---

(1) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 106.

(2) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 106.

(3) أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 107.

(4) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 107، 108.

صوتها، وفي نماذجها التنغيمية، بما يسمح لها أن تستعمل تنغيمات معينة لا يستعملها الرجل عادة، مثل نموذج الدهشة..كما أنها تميل إلى استعمال التنغيمات الدالة على التساؤل وطلب المساعدة، وهي نماذج تحب المرأة أن تستعملها[1]. مما جعله يلخص خصائص لغة المرأة بعدة نقاط، من ضمنها، أن المرأة تستخدم الأسئلة: التذييلية، والمركبة، حتى إنها في الجمل الخبرية تستعمل النغمة الاستفهامية[2].

إن هذه الدراسات والتجارب، وإن كانت قد أجريت على كلام المرأة اليومي (المنطوق)، وبتوصيف صوتي، إلا أنها قد ينسحب كثير من نتائجها على شعرها، الذي تضطلع هذه الدراسة بدراسة الملامح الخاصة بلغة المرأة فيه.

يلاحظ أن نازك تميل إلى الأسلوب الإنشائي الطلبي، في مواضع كثيرة، وبخاصة تلك التي تعبر فيها عن ثورة نفسها، ورغبتها في الانفلات من الأغلال، التي تطوق نفسها، ففي قصيدة ألغاز مثلا تكثر من الأمر: "دعني"، "اقنع"، "فافهمني"، "والمسني". والنهي: "لاتسأل"، والاستفهام: "ماذا كانا؟"، "ماذا يعنيك؟"

وسبب هذا أنها تعيش في مفارقة ما بين نفسها، وباقي البشر، فكأنها تكتنفها الأسرار والألغاز، لذا، تطلب من حبيبها مرارا أن يدعها، بعد أن عدمت السبيل في وصوله إلى نفسها، وفهم أفكارها. والاستفهام ناتج عن غموضها، حتى إنها لا تفهم كثيرا مما يجري، لذا تطرح التساؤلات.

وعندما تنشق عن ذاتها، تلجأ أيضا إلى أسلوب الاستفهام؛ ففي "مرايا ووجوه" أكثرت من الاستفهام الذي يفيد التعجب، ووجهت الأسئلة إلى ذاتها المنعكسة في المرآة، إذ جرّدت من ذاتها ذاتا أخرى، أخذت تحدّثها عن كل ما يجول في خاطرها: "لماذا تظل روحي

---

(1) احمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 90.

(2) ينظر احمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 105.

ظمأى؟/ أمَا من ملجأ من برودة الظلماء؟/ فماذا أحسُّ؟ مـاذا أريـدُ؟/ لِـمَ لا أسـتطيعُ أن ألمُس الذات؟..

أما في قصيدة أجراس سوداء، فتستعمل نازك الأمر "لنمُتْ" لامتلاك زمام المبادرة إلى الموت؛ بسبب كل مـا سمعـت مـن إنـذارات الوجـود بـاقتراب النهايـة. كمـا أنهـا وظفـت الاستفهام، في محاولةٍ للتأكيد على أن النهاية قد حانت، ولا داعـي لمزيـد مـن الحيـاة، وبـذا، تضفي عنصر الإقناع، من خلال إثارة تلك التساؤلات:

ولمــــاذا نبقــــى هنــــا؟ أوَلم نــــش	بــعْ ونــضجرْ ونــروَ دون انتهــاءِ؟
أوَلم نُــــشبع الوجـــــودَ ومَـــــن في	ـهِ احتقــــارا، ونمـــضِ باســـتهزاءِ؟
ولمــاذا نبقــى هنــا؟ أسمــعُ المــو	تَ ينـادي بنـا، فلِـمَ لا نجيـبُ؟ [1]

وفي قصيدتها "سوسنة اسمهـا القـدس"، وظفـت الاسـتفهام في خطـاب أجرتـه بعـد موقف الموت، ألا وهو مشهد الحساب، فجعلت الخطاب الإلهي على شـكل أسـئلة إنكاريـة لأفعال الأمة وتقصيرها في حماية الوطن (القدس)، وصـلت إلى ثمانيـة عـشر تركيبـا، قـد لا تشكل كلها جملا، لكنها وظفت فيها النبرة الاستفهامية، للتأكيد على الإنكار:

قال: ألم أعطكم موطنا؟

أما كنتُ رقرقتُ فيه المياه مرايا؟

أمَا....

فماذا صنعتم به؟ بالروابي؟ بذاك الجنى؟[2]

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 108.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 40، 41.

وجعلت في إجابات الناس بعضا من الأسئلة، لكنهم يوجهونها إلى أنفسهم، وهُم لا يزالون في الدنيا، شعورا منهم بالخيبة، والخجل عما ضاع، وخوفا من المثول أمام الله بعد تقصيرهم، ومن جملة ما يسألونه لأنفسهم:

سيسألنا الله يومًا، فماذا نقولْ؟

نعم! قد مُنحنا الذرى والسواقي ومجدَ التلولْ

..

نعم! ودفعنا بأقمارها للأفولْ

..

فماذا صنعنا بوردتنا الناصعة؟

..

ويطوي الذبولْ

سنابلَنا، ربٌّ عفوكَ، ماذا نقولْ؟

وفي عَتَباتكَ كيف تُرى سيكون المُثولْ؟[1]

فهم، رغم توجيههم السؤال لأنفسهم، سيجيبون مُقرّين بكل ما آتاهم الله، ونسوه. فكان استخدام أسلوب الاستفهام، والإجابات التي تحمل شيئا من التحسر والأسف على التقصير، الذي بدرَ منهم تجاه القدس، رادعا قويا، يلخص الموقف، ويُحدث الأثر المرجو لدى المتلقي، دون لجوء إلى أسلوب الأوامر والنواهي والتحذير المباشر، والنهر والتوبيخ..الذي تهز كلماته المجلجلة النفوس، وقد لا تلامسها، ولا تُحدث فيها أثرا باقيا، يجعلها تفكر مليا، وتعيد الحسابات.

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 41 _ 44.

وفي قصيدتها "الماربون"، وظفت الاستفهام على لسان عناصر الطبيعة، كالبحر، والأفق، والطريق.. موجهًا إلى الإنسان، وهي أسئلة فلسفية، تدور حول سبب وجودنا في الحياة، وماذا عملنا، وإلى أين نسير..تقول:

وفيمَ أتينا؟ يُسائلنا البحر: ماذا نريد؟

وتلحقنا عرباتُ الرياحِ وتبقى تُعيدْ

تُعيدُ السؤالْ

..

ويسألنا الأفق أين نُسافر؟ أين نسيرْ؟

ومن أي شيء هربنا؟ وفيمَ؟ لأي مصيرْ؟

..

يقول الطريقْ

لماذا نجوبُ الوجودَ السحيقْ

يُلاحقُنا أمسُنا ورؤانا ووجهُ صديقْ

وحتّامَ نهربُ من ظِلّنا؟ (1)

ولا تكتفي بطرح هذه الأسئلة، وإنما تُعبّر عن "هُزء القمر" منا، و"سخرية الليل، والأصيل"، ونحن بالمقابل، جُبَناء "نخاف الأصيل"، الذي تمثّل الزمن فيه عندها...

وأفادت سعاد من أسلوب الاستفهام، في قصيدة "إن جسمي نخلة تشرب من شط العرب"، إذ شكت كثيرا وتألمت مما غيّر أحوال أهل الخليج، بعد ظهور النفط، فلم تعد لهم قضية، ضيعوا البلاد، ونسوا روابط الدم، فصار كل همّهم جمع المال، والتمتع بالحياة ومظاهرها المبهرجة، تقول:

وطني.. أصبحتُ لا أعرفهُ

(1) ديوان نازك الملائكة، ص 300 _ 302.

هل هو البازارُ؟

والشِيكات من غير رصيدٍ؟

ودكاكين القمارْ؟

هل هو الخمسون (هامورًا) يجوبون البحارْ؟

هل هو الشعب الكويتيُّ الذي

تذبحهُ المافياتُ في ضوء النهارْ؟[1]

هل يصير الدمُ ماءً ؟

هل يصير الدمُ ماء؟[2]

ثم تنتقل من هذا الاستنكار إلى أسلوب الأمر، مستخدمة كلمات دالة على التفجر والغضب، ولا تنثني عن إظهار ذلك الغضب، وتكرر الأمر وتصر عليه:

فاغضبي أيتها الأرض التي

ما شاركتْ في الحرب إلا بالصراخْ

اغضبي..

أيتها الأرض التي نامت طويلاً

في فراشٍ من ذهبْ

اغضبي..

أيتها الأرض التي تشرب بترولاً..

وتبني عرشها فوق الحطبْ

اغضبي..

أيتها الأرض التي أسكرها المالُ..

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 106، 108.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 111.

وأعماها البطرْ..

إنني أرفضُ أن أعتبرَ النفط قدرْ

..

يا بلادي:

اخرجي من نشرة العملاتِ.. والأسهمِ

وانضمّي إلى جيش العربْ

إن في لبنان أطفال يموتونْ..

وعِرضًا يُغتصَبْ..

اغضبي أيتها الأرضُ،

فإنّ الأرض لا يَفلَحُها إلا الغضبْ [1]

لكنها في غضبها المتفجر هذا، وفي أوامرها المكثفة، نأت بنفسها عن المخاطبة المباشرة، فكلامها موجه في الحقيقة إلى العرب، الذين أعماهم المال، وكانت تريد منهم أن يفيقوا، وأن يغضبوا من مخادعة أحلامهم، لكنها جعلت خطابها - الغاضب - موجهًا إلى الأرض، كي تخفف من حدة وقع سياطها المتتابعة، ما يبدو نوعا من التأدب والبعد عن المباشرة في الأوامر، فهم مقصرون، ولا تستطيع أن تؤنبهم بطريقة مباشرة، قد ينتج عنها إعراضهم عنها، وعدم إصغائهم إليها. أما اختيارها "الأرض" للخطاب، فكان مناسبًا جدًا؛ لأنها الصلة بين كل العرب، وهي الأم والأصل، وهي الوطن والموئل، فلعل ذلك يبعث حنوًا في النفوس وعودة إلى الأصل، بعد هذا الزلزال، الذي أحدثته بها الشاعرة وهزت به أركانها.

وتستخدم نازك الأمر، بل إنها تتكئ عليه أحيانا وتبني عليه قصيدة، فقصيدة "في جبال الشمال" تبني القصيدة، ولاسيما بدايتها على أمرها الموجّه للقطار "عُدْ"، طالبة منه

---

[1] سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 106 _ 110.

العودة إلى الموطن، ثم غيرت في أسلوب خطابها من الأمر إلى وصف الوحدة والخوف في جبال الشمال، وحال الأهل الذين ينتظرون.

ووظفت نبيلة أسلوب الأمر، في حديثها عن الحب، في قصيدة 'صلاة النار' فاستعملته للحبيب، مثل بعض هذه الأوامر، نظرًا لقوة الحب العظيم:

بالنور توضأ

واستقبلْ وجهي

واجعلْ فوق جبيني

سجدتك الأولى[1]

ووظفت الأمر في الدعاء، في القصيدة نفسها، استسلاما للحب:

يا الله...

خُذني بذنوب حبيبي

يا الله..

رقرِقْني حين تجفّ عروق الزهرِ

رحيقًا..

شكِّلْني امرأةً من نورٍ وبُخور

أرسلْني بين خلاياه عروقًا

هبني قلبًا

هبني روحًا[2]

ونازك أيضا، وظفت الأمر في موقف التضرع وطلب السقيا من الله تعالى في قصيدة 'الماء والبارود' تقول على لسان هاجر، زوج إبراهيم عليه السلام:

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 7.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 8 _ 10.

يا ربَّ أعطِ طفليَ الظمآن كأس ماء

اسقِ صغيري، اسق إسماعيلْ

يوشك أن يموت يا ربي إسماعيلْ [1]

فكانت في غاية التضرع والاستعطاف لسقيا الصغير.

والدعاء في ختام القصيدة، وقد كان على لسان الشاعرة، لأجل نفسها، بعدما بيّنت رحمات الله، فتدعوه قائلة:

يا ربَّ ولتُمطِرْ عليّ من سماكَ الأشطُرُ

والأبحُرُ

ولتسقِ شعري أنتَ يا ممطرُ يا سقّاءْ

يا غازلَ الأشذاءْ [2]

لكن نازك، في القصيدة نفسها، تستعمل الأمر بطريقة أخرى، وذلك في مخاطبتها اليهود، فتوجّهت إليهم بالأمر بأن يلقوا قنابلهم، ولها غاية من ذلك، تتضح في قولها:

ألقوا بأمر الله يا يهودْ

قنبلةً ثقيلةً وانشقَّ يا أخدودْ

في باطن الأرض هنا. ولتنبجسْ يا ماءْ !

جداولاً تسقي العطاش. انبجسْ يا ماءْ !

منابعًا غزيرة تثرثر

بأمر رب الماء

لينبثق منك شذى وسكَّرُ [3]

---

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 42.

(2) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 51.

(3) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 48.

فهي تريد منهم أن يلقوا قنابلهم كي تتفجر عيون الماء، بل تأمر الماء - مستعجلة، مندفعة - بأن يتفجر ويسقي أولئك الجنود الصائمين، ويُنهي عطشهم. وتتوجه للجنود طوال القصيدة بأن يفطروا، لأن الأذان ارتفع، والماء انهمر وتفجر من الأرض، تقول في عبارة متكررة لازمة: "يا صائمون أفطروا"، وفي أخرى، تصبّرهم، وتعدهم فيها بأن انفراج محنتهم وشيك لا محالة: "يا صائمون انتظروا..".

وعندما تريد المرأة إزجاء المواعظ والحِكم، فإنها لا تنثني عن استخدام صيغة الأمر، وإن لم تكن توجه أوامرها إلى شخص بعينه، فنبيلة مثلا في قصيدتها "عباءة الزيف"، تبني القصيدة على الأمر، ومن ثم تصوغ الحكمة على شكل مثل سائر، تقول:

انزعْ عباءتكَ الثمينةَ

إنْ جلستَ إليّ

إني..

ليس يُغريني الدمَقسُ

أيقنتُ أن النفسَ

إنْ عَرِيَتْ

فليس الثوبُ يكسو

واعلمْ بأني لا أبالي..

..

النفسُ مظلمةٌ

فقُم..أصلحْ قناديل الرؤى

..

ارجعْ..

فليس هناك من أحدٍ

يردّ التائهينَ

إلى المرافئ

ارجعْ إلى برّ الأمان

ارجعْ إليكْ [1]

وتستعمل نبيلة أسلوب الاستفهام، في قصيدة "فديتك"، لتوصل مشاعرها الصادقة التي تكنها لحبيبها:

لماذا توصدُ الأبواب دوني؟!	وتنساني، فيقتلني حنيني!
فكيف تذودُ عني بعض طيفي؟!	وكيف تقيمُ في ذاتي بدوني؟!
أما أودعتُ نبضكَ في عروقي؟!	وخطّ الله وعدكَ في جبيني؟! [2]

وتقيم نازك الجزء الأول كاملاً، من قصيدة "ثلاثية في زمن الفراق"، الذي عنوانه "في دروب الرياح"، على الاستفهام، ويبدو أنها تحكي فيه عن وضع فُرض عليها، وعلى كل مواطن عربي، دون أن تعبر عن ذلك صراحة، لكنها تطرح التساؤلات التي تُنبئ عن ذلك، وتظل حيرى في إيجاد إجابات عنها، فتسأل مثلا:

هل يا حبيبي بعثرتنا شاسعات البلادْ؟

مَن يا ترى ألقى بنا للرياحْ؟

من يا حبيبي قد بنى بيننا

هذا الجدارَ من ترى أسلمنا للرياحْ؟

وهل ترى يأتي صباحْ؟

هل أسلمتنا البلاد للبلادْ؟

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 70 _ 75.

(2) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 98، 99.

واستعبدتنا الرياحْ؟[1]

وتوظف سعاد الاستفهام، إنكارا لأفعال الرجل، في التعامل مع الأنثى، وإظهارا للتعجب من فعله، فمن جملة ما تطرح من أسئلة، في قصيدة "كن صديقي":

فلماذا يا صديقي؟

لستَ تهتمُّ بأشيائي الصغيرةْ

..

فلماذا – أيها الشرقيُّ – تهتم بشكلي؟

ولماذا تُبصر الكحل بعينيَّ..

ولا تبصرُ عقلي؟

وهكذا تظل تُلقي هذا السؤال: "لماذا؟..." طوال القصيدة، تحاول من خلاله أن تبين للرجل ما تريد الأنثى، ومحاولة – بكل قواها – أن تغير فيه شيئا، على صعوبة ذلك. وتغذي إصرارها ذاك، باستخدام أسلوب الأمر المتكرر في الفعل "كُنْ" لعل صوتها يجد له صدًى يومًا.

غير أن بعض الآراء تخالف ما ظهر، من خلال الدراسة، من لجوء المرأة إلى الأمر والاستفهام للتعبير عن مطالبها، فهناك مَن يرى أن المرأة تميل إلى الأساليب غير التوكيدية، وتقلل من أسلوب الأمر المباشر، من باب "التأدب" و(الرقة) في توجيه الكلام[2].

لكن قد تصدق هذه الآراء، في كلام المرأة في شؤونها اليومية، أو حينما لا تغالبها نزعة التمرد، أما حينما نقرأ لِشاعرة، تنفر من القيود والنواهي والقوالب، التي فرضها المجتمع على المرأة، وحتّم عليها ألا ترفع صوتا، بل أن تختفي وتتلاشى تماما في مواقف بعينها، فإن أول شيء ستتمرد عليه (كلاميا)، هو القيود التقليدية المفروضة عليها فيه، وستصطنع لنفسها

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 112 _ 114.

(2) ينظر احمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 109.

منبرا، تبوح منه، بصوت جهوري، بكل ما سكتت عنه، والشعر هو منبر الشاعرة، وفيه ستظهر أساليبها في تكسير القوالب البالية، التي لم تعد تلائمها، فتأمر، وتستنكر، وتستفهم..

هكذا أفادت سعاد من الاستفهام، في استنكارها أفعال المجتمع وثقافته بالمرأة، فألقت هذه الأسئلة:

ماذا تريد المدن النائمةُ.. الكسولةُ..الغافلةْ، منّي..

أنا الجارحةُ ..الكاسرةُ.. المقاتلةْ؟

..

ما تفعلُ المرأةُ في أمطارها؟

ما تفعلُ المرأة في أنهارها؟

كيف تُرى يمكنها أن تزرع الوردَ

على هذي الجرودِ القاحلةْ ؟

ماذا من المرأة يبتغون في بلادنا؟ (1)

ثم تجيب هي عما يريدون من المرأة أن تكون، ثم تبين هي ماذا تريد أن تكون، مستخدِمة الاعتذارَ لهم، عن امتناعها عن أن تكون كما يريدون:

يبغونها مسلوقةً..

يبغونها مشويّةً

يبغونها عروسةً من سُكّرِ..

يبغونها صغيرةً.. وجاهلةْ

هذي هي الوصايا العَشرْ..

في حفظ تراث العائلةْ..

معذرةً.. معذرةً..

---

(1) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 88، 89.

لن أتخلى قطُّ (؟) عن أظافري

فسوف أبقى دائمًا

أمشي أمام القافلةْ..

وسوف أبقى دائمًا..

مقتولةً.. أو قاتلةْ.. (1)

ووظفت سعاد التنغيم الناتج عن أساليب النداء والتعجب والتمني، في ما بين جمل إنشائية وأخرى خبرية، إظهارا لأمنياتها ومشاعرها تجاه بيروت، تقول:

بيروتُ. يا قصيدةَ القصائدْ

يا وردة البحرِ.. ويا جزيرة الأحلامْ

يا عمريَ الجميلَ ...

يا شعريَ الطويلَ ..

يا فرحي كطفلةٍ ضائعةٍ..

...

ما أروعَ الأيامَ في (شتورة)

و(زَحْلةٍ)..!

..

يا ليتني مثلَ العصافيرِ التي

تشتاق كلَّ لحظةٍ إلى بلاد الشامْ (2)

وتستعمل نبيلة التعجب، لفرحتها بمهارتها في رسم لوحة لعيني حبيبها:

يا لَلوحة ما أروعها!

---

(1) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 89، 90.

(2) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، ص 140.

وجهي يتلألأ في عينيك! [1]

وفي قصيدتها "خاسرة" تستعمل التعجب في قولها:

يا الله..

ما أروع أن ألقاه

ما أصعبَ

حين يودعهُ

الراحلُ عنه [2]

- اسمية، وفعلية:

هناك ملمح يظهر في شعر المرأة، ألا وهو، كثرة ورود الجمل الفعلية فيه، ويمكن تفسير ذلك، بحسب وجهة نظر الباحثة، بأن الشاعرة/ المرأة، في حال انفعالها الشعوري والشعري، لا تملك إلا أن تتفاعل مع تلك الحالة؛ فتتكاثف التراكيب ذات الفاعلية، أكثر من الوصفية الهادئة. فضلا عن أمر آخر، هو أن المرأة في كثير من شعرها، تتحدث عن موضوع قضية المرأة، بلهجة متمردة، متفاوتة، صعودا وهبوطا، بحسب طبيعة الشاعرة، وبحسب حالتها الانفعالية، ومدى شعورها بضغط الجو المحيط، وهي من أجل مواجهة ذلك، تسعى إلى كسر جدار الصمت وتفجير الكبت، والبحث عن التغيير، مما يحتاج الفاعلية، لا الوصف الساكن الهادئ.

وهذه الملاحظة تناقض ما أكده الباحث أحمد مختار عمر، كما أثبت تعليل الدارسين لهذه الظاهرة، التي تمت ملاحظتها من خلال كلام المرأة بشكل عام، وليس في شعرها

(1) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 22.

(2) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 68.

فحسب، فيرى أصحاب ذلك الرأي أن "التعبير بالفعل يفيد سيطرة فعالة، أما التعبير بالاسم فيفيد قبولا غير فعّال"[1]. لذا، تم نفي الأول عن وصف كلام المرأة، وإلصاق الثاني به.

في قصيدة "الباحثة عن الغد" لنازك، يلفت انتباه القارئ كثرة الجمل الفعلية، مع ملاحظة أن كثيرا من قصائدها يتسم بذلك، فقد بلغ عدد الجمل الفعلية حوالي أربعين جملة، في حين كانت الجمل الاسمية خمسًا فقط؛ إذ تكررت الجملة الفعلية (اللازمة) "غدا نلتقي"، ومن جهة أخرى، فقد ظلت الشاعرة، طوال القصيدة تتحرك مع العبارة في تقلبات الزمان لها، فاتسمت عباراتها بالفاعلية، كي تصف أحداثها، مقترنة بالزمن.

لكن، رغم أن الملاحظة ترصد تلك النتيجة المشار إليها سابقا، يظهر أن موضوع القصيدة، والحالة الشعورية، يؤثران في مدى انتشار صيغتي الجمل: زيادة أو نقصا، فمثلا؛ تكثر الجمل الفعلية في قصيدة نازك "مرثية يوم تافه"، إذ بلغت حوالي ستا وثلاثين جملة، بينما بلغت الاسمية عشرًا فقط، كان من ضمنها ست جمل، دخل عليها الفعل الماضي الناقص، فأفادها الزمن، بالإضافة إلى صيغة الماضي في الأفعال التامة الأخرى.

إن لهذا دلالته، إذ تحدثت عن ذكريات يوم مرّ في حياتها، وهي آسفة على انقضاء ذلك اليوم، وما تركه من ذكرى في حياتها، وقد استخدمت الشاعرة، للدلالة على ما يحمل لها من ذكريات حزينة، ألفاظا تحمل هذا المعنى، مثل: انتهى، وانتحبت، وبكت، وذكرى نغم يصرخ، ورائيا، ولعنة الذكرى، وقبر الأمل الميت، وشحوب...

وفي وقفة نبيلة التأملية، ما بين الغفلة والصحوة، بين الزمن الذي ينقضي، وتوقف مع الذات، ومناجاة، وأحزان، وتعدد للمخاطبين من حولها (كالفرح، وفلق الصبح..)، تظل الأفعال تشكل النصيب الأكبر من جملها، في قصيدة "ذاكرة الغفلة"، إذ إن عدد الجمل الفعلية فيها ثمان وخمسون جملة، بينما كان عدد الاسمية إحدى وعشرين جملة، فعبرت عن كل الموجودات، وعن نفسها، بإكسابها صفة الفاعلية، ويلاحظ أنها آثرت الفاعلية، رغم الجو

---

[1] احمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 112.

الساكن الهادئ الذي يلف القصيدة (التأملية). فيُنبئ بسكونية تلك الأفعال، في هـذه الجمـل، بما تحمل أفعالها من دلالات:

تتمطى في مرقدها
فوق النخل
وتحطّ على الزيتونِ
الشمس
..
في ظِلّ الدمع
تناجي فيّ حنيني
وتردّ عليّ
لهاثَ أنيني
يا فرحي
..
لكنّي حين
تحلّ بيَ اليقظةُ
أتماهى في الصحو
فأسكر..!
..
نتناومُ تحتَ قميصٍ
من ظلّ السُكنى
بعضٌ يتلظّى مذبوحًا
والبعضُ يعبّ الحُب

..

نام الزغلول على كفي

ضمّته أنامل روحي

..

سبقتني العُزلةُ

شربتْ من جُرحِ

كانت نسيئه الغفلة

في القلب

فتاه[1]

وخصيصة أخرى تبرز في هذا السياق.. تلك هي قصر الجمل وتتابعها، وهو ما يمكن متابعته بيسر. وكذلك قصيدتها 'إليك سآوي'، إذ تبلغ الجمل الفعلية فيها اثنتين وأربعين جملة، والاسمية إحدى عشرة جملة، تناجي فيها الله، بما يحدث معها ويضطرها أن تأوي وتعود إليه، وتدعوه أن يُجيرها.

ويظهر في قصيدة نبيلة 'دعوني فإني أغني' التباين بين صيغتي الجمل، بشكل واضح، يلفت انتباه القارئ، إذ بلغت الجمل الفعلية تسعا وخمسين جملة، بينما بلغت الاسمية سبع جمل فقط، وهي أيضا قصيدة تتأمل فيها الواقع، وتنظر فيه من خلال عينين حزينتين يائستين، ويلاحظ أيضا أنها ربطت ما بين الجمل بالشرط والظرف، مما زاد في نسبة الجمل الفعلية، وفي ما يأتي طائفة من هذه الجمل:

ولكنني عندما طال صمتي

تفتّق صبري

وباح للحظة ضعفي بعمري

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 11 _ 17.

..

تراني إذا جنّ ليلي عليا..

بمهد الطفولة..

أغدو صبيّا..

فأعدو وألعبُ بين القوافي

وأمطر غيثاً..

وأروي الفيافي

ولكنني إن أردت البكاءَ..

تعود الدموع إلى مُقلتيّا..

وقد أجهشت بالبكاء شجوني

ولمّا بحثتُ عن الأفقِ..

أنشد فيه اتّساعًا..

توارى..

وضاقت مساحة صدري

فنزّ من القلبِ..

نزُّ أنيني.. [1]

وهكذا تراوح الشاعرة بين الظرفية والشرطية، وهي في ذلك كله، لا تستغني عن العطف، فترصف الأفعال رصفا، وتطبع القصيدة بطابع حركي.

واستخدمت نازك الأفعال بكثرة في قصيدة "جنازة المرح"، إذ بلغت الجمل الفعلية ستين جملة، في حين بلغت الاسمية ثماني عشرة جملة. وفي الأفعال، كثيرا ما امتلكت الشاعرة

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 89 _ 91.

الفاعلية هي بنفسها، فأسندت الأفعال إلى ضمير المتكلم، مثل "أسندُ، وأرسلُ"، وجعلت بعضها متصلا بحرف الاستقبال: سأغلق/ سأسدل.

لكن قصيدة "ذكريات" لا تتطابق مع أكثر القصائد الأخرى؛ ففيها ترتفع نسبة الجمل الاسمية، لاسيما المبدوءة بالفعل الماضي الناقص "كان"، لتتساوى الفعلية تقريبا مع الاسمية (ثلاث وأربعون جملة فعلية تقريبا، واثنتان وأربعون جملة اسمية)، لأنها تصف أحداثا، وتحكي وقوعها في الزمن الماضي، مع الإشارة هنا إلى أن تلك الأحداث، من خلال ما يبدو من سرد الشاعرة لها، أحداث متخيلة غير واقعية، أو هي من الأحاديث، التي حدثت بها نفسها في الماضي:

كان صمتٌ راكدٌ حولي كصمت الأبدية
ماتت الأطيار أو نامت بأعشاشٍ خفيّة
لم يكن ينطق حتى الرَغَبات الآدمية
غيرَ صوت رنّ في سمعي وذابا... [1]

- طول الجمل، وقصرها:

يُنظر إلى لغة المرأة من زاوية طول جُمَلها وقصرها، فالمرأة تستعمل "جُملاً قصيرة وأقل تعقيدًا، ويميل الرجل إلى الجمل الطويلة، التي تنطوي على التعقيد والتجريد والافتراض؛ ليتمكن من السيطرة على الكلام، ولفت الأنظار"[2]. وأرجعت فرجينيا وولف سبب ذلك إلى أن الجملة بشكلها الصارم والمحدد، هي من صناعة الرجل، لذا، لا تستطيع المرأة أن تُكيّف أفكارها، وأن تصبّها في قوالب من تلك الصناعة[3].

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 174.

(2) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 133.

(3) Sara Mills, The Gendered Sentence نقلا عن عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 133، 134.

وقد أشار جسبرسن إلى هذه القضية، فالرجال يستعملون التراكيب الطويلة، ويلجأون إلى أدوات الربط، في حين أن المرأة تقوم برصف الكلام وتنسيقه، فتضيف الجملة إلى الجمل الأخرى، وتتدرج في ترتيب الأفكار الواضحة قواعديًا ومضمونيًا[1]. فإلى أي حد تصدق هذه السمة على شعر المرأة؟

تمثل قصيدة "رؤيا" لنبيلة، نموذجا للقصيدة الطويلة ذات الجمل القصيرة المتتابعة، فهي، رغم أنها كانت تسرد فيها رؤيا، وأرادت منها أن تكون موعظة لابنها، قد كثفت الأحداث والأفكار، واختزلتها في جمل بسيطة متتابعة، ذات موسيقى عالية تجعل خيط الحكاية مشدودا، ومن ثم، تشد انتباه القارئ، ففي مفتتح القصيدة مثلا، تقول:

شاهدتك بين الناس مُسجّى

ورأيتُ نساءً وحشيّات

مزّقن ثيابك

لُذتَ إلى كفنك

فتسرّب بين أصابعهنّ ثقوبا...[2]

وتختتمها باعتذار سيدة الحكمة للعبد الضال، عما سردت له مما يكلم الفؤاد، بهذه الجمل القصار المتتابعة، بنوع من التعويض عن تلك الإطالة:

يا عبد الله..

هذا ما كان بنومي

إنْ سرّك ما بلّغتُك

فهنيئا لك ميلادك

وإذا أوجعتك بسياطي

---

[1] Otto Jespersen, Ibid, p 251.

[2] نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 21.

سامحني..

فلقد أبكيتك وبكيت[1].

وتستعمل سعاد عبارات قصيرة في استغاثتها جمال عبد الناصر، في قصيدتها من امرأة ناصرية إلى جمال عبد الناصر، فبعد أن كانت عباراتها تتسم بشيء من الطول النسبي، في بداية القصيدة، عندما كانت تصف أعمال عبد الناصر وما كان يشكله للأمة، عمدت إلى تقصير العبارات وتتابعها، باستعمال العطف، من دون أن تشكل جملا تامة، فقد كثفت الفكرة في مناداته وهو في منفاه (القبر)، وروت له بعض ما حصل من بعده، في يأس وخيبة أمل، تقول:

يا ناصرَ العظيم.

هل تقرأ في منفاك أخبار الوطن:

فبعضه مغتصَبٌ..

وبعضه مؤجّرٌ..

وبعضه مقطعٌ..

وبعضه مرقعٌ..

.....

يا ناصرَ العظيم،

لا تسأل عن الأعرابْ

فإنهم قد أتقنوا صناعة السبابْ

وواصلوا الحوارَ بالظفرِ وبالأنيابْ

وحاصروا شعوبهم بالنار والحرابْ

يا ناصرَ العظيم..

---

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 38.

ساعحني.. فما لدي ما أقولهُ

في زمن الخرابْ... [1]

فلم تجد الكثير لتقوله، لذا استيأست، واختصرت من الكلام، بعد ما شكت لعبد الناصر ما شكت.

ولنبيلة صورة لمشهد صامت الكلمات، عندما تقابل الحبيب، وقد جاءت عباراتها، في تصوير ذلك المشهد، متناسبة مع حجم الكلام في الواقع، فكانت العبارات قصيرة، مكثّفة المعنى، تشير إلى مدى الحب الذي يجمعهما، مع ما يسيطر عليهما من صمت حين يلتقيان:

فأنا حين أقابله

تتفلّت كلماتي

من قلبي

لتفرّ إليه

وأحسّ بأني

امرأةٌ أخرى

بين يديه

أنبضُهُ...

يستوقفني النبضُ

يُسائلني:

كيفَ...؟!

لماذا...؟!

ما هذا...؟!

تخذلني كلماتي

تَسّاقط أوراقَ خريفٍ

---

[1] سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 142، 143.

في باحة صمتي
إلا أني..
حين أكلّمه
أتماهي في كلّ خلاياهُ
وحين يكلّمني
أشعر أنّ له في صدري
قلبا ينبضني! [1]

وهو موقف يغلب فيه الصمت، والمرأة هي الأكثر صمتا فيه على وجه الخصوص.

وبتتابع الجمل القصيرة، تبني نبيلة معظم قصيدتها "اللوحة"، تقول:

كنتُ أحاول
أن أسترقَ اللمح
من المرآة..
تستيقظ روحي
أنظر من أكرة قلبي
وأنام...
في دائرة أثيري
كنتَ تطوف
كسرب حمامْ
الدهشة تقطر
من كل مسامات الوقت[2]

---

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 27 _ 29.

(2) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 20، 21.

رابعًا: المعجم النسوي:

نستطيع أن نقع على معنى المعجم الشعري من تعليق الناقد بارفيلد: "..في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها، أو يراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليا، فإن ذلك يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري"[1]. وهذه الخاصية، يمكن توظيفها في النظر إلى شعر المرأة ودراسته.

لا شك في أن هناك معجما ضخما للشعر النسوي العربي المعاصر، يضم كثيرا من المفردات بدلالاتها ومعانيها وإشاراتها الخاصة. ومفردات هذا المعجم ليست حكرا على الشواعر، لكنها أكثر استعمالا لها، وبعضها يمكن أن تكون خاصة بالمرأة، لاسيما تلك المتعلقة بطبيعتها البيولوجية، واهتماماتها، وقد يكون لكثير منها دلالات غير دلالاتها في استعمال الرجال. ومن هنا تنشأ الخصوصية لهذا المعجم.

فمعجم المرأة يحوي تلك المفردات، التي تدور حول محور اهتمامها، وتجسد المترادفات التي تنتقيها من اختيارات متعددة، تنتج عن ذوقها وميولها، وهناك من الباحثين من يرى أن المرأة تميل إلى "الألفاظ السهلة واللّيّنة المآخذ، أما الرجل، فيُشرِب حديثه ألفاظا صعبة ومعقّدة"[2]. ويصف جسبرسن مفردات المرأة بأنها أقل من ناحية الكم، (إذا أردنا أن نؤلف معجما من مجموع مفرداتها)، لكن مفرداتها، في الوقت نفسه، أكثر تركيزا وتكثيفا للمعنى، منها عند الرجل[3].

ولشواعرنا الثلاث، بحسب ما يشي شعرهن - معجمهن الشعري، الذي يمكن من خلاله رصد بعض الخصائص الشعرية. فنازك تكثر في شعرها الألفاظ التي تتصل بالأحاسيس والمشاعر، مثل قصيدة "ألغاز"، و"جحود"، وغيرهما. وذكرها للمفردات "أحس"

---

(1) نقلا عن محمود فهمي طاهر عامر، حيدر محمود: حياته وشعره، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 1987. ص 149.

(2) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 131.

(3) ينظر. Otto Jespersen, Ibid, p 253.

وأشعر صراحة (دون التفصيل في نوع المشاعر من حب وكره...)، قد يكون دليلا على صحة ما يقوله بعض الدارسين، من أن المرأة لا تلجأ إلى الكلام القاطع المؤكد، وإنما تقول ما تريد بعبارات (مطاطية)[1]، مرنة، قابلة للتأويل، وللصواب والخطأ، حتى ترفع عن نفسها الحرج في مصداقية ما تقول. ومن ناحية أخرى، فإن المرأة كثيرا ما تركز على مشاعرها الذاتية، في مواقفها المختلفة في الحياة، فحكمها على الأشياء ينبع عادة من منطلق عاطفتها، فتظل الأشياء خاضعة لحكم قلبها وهواها. ومثل هذه التعابير تضطر الشاعرةَ إلى التركيز على ألفاظ بعينها تعين على توفير الهدف من العبارة.

وتكتفي نازك أحيانا بالتعبير عن مواقفها، تجاه ما يحدث لها في الحياة من أحداث مختلفة، بوصف مشاعرها تجاهها، ففي إحدى القصائد، وصلت إلى حالة تناقض، بعدما أحست أنها تتجه، في خط مسيرها، نحو الهاوية، فلجأت إلى القضاء على أحلامها والمثل العليا التي كانت تنشدها، فكثرت لديها الكلمات، التي تدل على مشاعر الكره والحقد؛ مثل: مججتُ/ أبغضتُ/ كرهتُ (مكررة)/ عِفتُ (مكررة)/ دفنتُ/ حقّرتُ[2].

وهذه الكلمات تشكل ردودها على المجتمع في ما اتُّهمت به في قصيدة "تُهَم": إذ ردت على المتّهِمين ب: أحسّ (باشتقاقاتها)، وأعبّر، وأبكي، وأضحك، وتمقت، وتكره، وأحبّ، وعاطفتي، وعاشقة، وتهوى، وأحقّر، وعواطفها جمُدت، وقلبي، وشعور، وأعشق.. وقد مزجت هذه المشاعر مع أجوائها المفضلة، التي تعدها معبرة عن الواقع، ولا مناص منها (الظلام، والظلال، والصمت، والدياجي...). ولا يمكن أن تتوافر، في شعر رجل، كل هذه المفردات، بالكثرة نفسها، والدلالة عينها.

وفي قصيدة سعاد "السمفونية الرمادية"، من ديوانها "خذني إلى حدود الشمس"، تعبر عن تذمّرها من أشكال التخلف، التي يعيشها العالم العربي، وسأمها من الموت الروحي،

---

(1) ينظر احمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 106.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 121 _ 123.

الذي أصاب الناس، فوظفت ألفاظها الخاصة، التي ترى في تحققها على أرض الواقع، تحققاً للحياة والحرية، والعنوان يحمل الدلالتين: السمفونية للحياة المنتظرة، والرماد للموت الواقع. وقد بثت في القصيدة، ما يحقق هذين المعنيين، فاستعملت لفظة 'الشعر' (وشكّل قوله أهم أداة لديها لبث الحياة، وتكرر ورود اللفظة ست مرات، فضلا عن لفظتي 'الشاعر' و'الشعراء')، والموسيقى، والأزهار، والورود، والألوان، في مقابل الكلمات 'الرمادية' التي أشارت إليها في العنوان، التي هي دلالات الموت الواقع، فاستعملت مفردات مثل: القتلى (وقَتَلة، ومقتول، وقتْل)، وموتى، وجمجمة، وقبر.. وبذلك وظفت هذه المفردات، بكل ما تدل عليه في إضافتها إلى التراكيب المختلفة، في نقل الفكرة، التي تريد إيصالها.

وعبرت سعاد أيضا، عن تمردها على تعامل المجتمع مع المرأة، فاستعملت المفردات، التي تعدّها تعبر بشدة عن وأد المرأة، لاسيما كلمة 'تختن' مضافة إلى 'القصيدة الأنثى' لتدل على كل أشكال القمع، التي تمارَس ضد المرأة، كما كررت كلمة 'عورة' خمس مرات، وركزت على تركيب 'هذي بلاد' وكررتها عشر مرات، وكررت 'المرأة' وما يدل عليها من ألفاظ ك أنثى، ونساء، وعروس، وصغيرة، وجاهلة، (تكررت خمس عشرة مرة). و'العائلة' ثلاث مرات. وسعاد تكرر كثيرا في شعرها لفظة 'العائلة' و'القبيلة' لتظهر مدى تمرّدها على قوانينها الموروثة ضد المرأة.

وفي قصيدة نازك 'الخروج من المتاهة' عبرت عن غربة واضطراب يكتنفان حياتها، وعبرت عن ذلك بوصف 'المتاهة' وهي مثل قصيدة 'الأفعوان' تختار لها أماكن لا تؤدي بمن يدخلها إلى مخرج. لذا استعملت كثيرا من ألفاظ المكان التي تصب في هذا المعنى، مثل: التيه، والعتمة، وغابة الضباب، والدهاليز الملويّة، والغَيهب، والدخان، وسُلّم لولبيّ، وسُلّم زئبقي، وجوّ مُعكَّر، والعتمة اللولبية، ومتاهتنا النكراء، وطريق مُخيف أسود اللون مخلي الظلال، الأفق اللانهائي، وشاطئ ما له حدود، والمَتاه، وتيهنا المُكفهرّ.

ويكثر عند نازك ترديد الألفاظ الدالة على الصمت، ومقابله (الصوت بمختلف درجاته وقوته). واللون القاتم وما يدل عليه، يكاد يسيطر على نفسها ويملأ قصائدها. وكذا الألفاظ الدالة على الزمن، وهذه الملاحظة واضحة جدا، كذلك، في شعر نبيلة الخطيب. والأمثلة أكثر من أن تُحصى، يستطيع القارئ أن يلاحظها إذا تصفح آياً من دواوينهما.

وتردد نازك الألفاظ الدالة على الحزن؛ ففي قصيدة "في جبال الشمال" (من ديوان شظايا ورماد)، التي تحكي فيها عن البعد والوحدة والخوف، تردد ألفاظا مثل: الأسى، والحزين، والسكون، والصمت، والحنين، والظلام، والدجى، والرجوع، والعودة..، بل تكرر ترديد هذه الألفاظ بشكل لافت. ولم تستطع نازك أن تصوّر عوالمها، بالوحدة والخوف والحزن، لولا الاستعانة بهذا النمط من المفردات.

ومثلها قصيدة "ذكريات" (من ديوان شظايا ورماد)، التي وردت فيها كلمات: الليل الشتائي، لغز، خيال، ظل، ظلمة، صمت، ارتعاش، البرد، الآلام السوداء.. وهذه ألفاظ مكتنزة بالدلالات، التي تريد الشاعرة الإعراب عنها.

وفي مرثيتها لعمتها، تكثر من ألفاظ الحزن والدموع والبكاء، ويسيطر عليها الشعور بالاحتراق لشدة حرارة مشاعرها (إحدى عشرة لفظة في القصيدة). كما تشيع فيها لفظة "أوّاه" التي للتفجّع. والرجل لا يلجأ إلى مثل هذه المعاني حين يرثي، ومن ثم، فهو لا يحتاج إلى مثل هذه الألفاظ عادة. ورثاء الشعراء الكبار لا يقدم مثل هذه المجموعة من المفردات. ورثاء جرير لزوجته، ورثاء الجواهري لأخيه جعفر ولزوجته، خير مثال.

وفي "الكوليرا"، تورد نازك الكثير من ألفاظ الصمت الممزوج بالحزن والموت، وما يقابل ذلك الصمت من صراخ وأنين، وأمثلة ذلك: سكَن/ وقع صدى الأنات/ الصمت/ صرخات/ حزن/ صدى الآهات/ الساكن/ أحزان/ تصرخ/ يبكي صوت/ الموت/ الصارخ/ وقع خطى/ أصغِ/ أصِخْ للباكينا/ اسمعْ/ موتى/ ينـدب/ محزون/ لاصمت/ لايسمع/ أصداء/ رجع التكبير/ نوح/ زفير.

ويرتبط بالحزن عند المرأة الدموع، والبكاء بكل أشكاله، فمثلا تقول نبيلة الخطيب في موقف تأبين ميت (وقد كانت تحكي رؤيا):

فوقفتُ أنادي في الناسْ

حيّ على سكب الدمع

لنغسله في ليلة عرسه[1]

على أساس أن سكب الدموع طقس من طقوس موقف الموت، بل هو وسيلة تعبر بها المرأة، شعوريا، أو لا شعوريا عن مشاعرها في مثل ذلك الموقف.

وقد وردت لفظة "المرآة" عند نازك مختلفة الدلالة عما تعنيه بها المرأة عادة، وما تشكّله المرآة لديها، فهي عند المرأة عموما رمز تبحث فيه عن جمالها، وإن كان ثمة عيب في وجهها تقوم بإزالته وتلافيه. أما نازك في "وجوه ومرايا"، فقد استخدمتها استخداما آخر، فقد بحثت فيها عن ذاتها، في وقفة تأملية مع نفسها، ورأت الذات المنعكسة كيانا مسخًا، وازداد الأمر سوءا، بعد أن حطّمت المرآة، فاستحالت "مرايا"، تعكس ألف وجه، فأصبحت ذاتها متشظّية إلى ذوات كثيرة، وتكشفت لها عيوب ذاتها.

ومعنى ذلك أن الشاعرة تحمّل اللفظة دلالات شعرية مبتكرة، مما يغني معجمها. وإن كانت هذه الألفاظ قد وردت في شعر الرجال، فإن ورودها قليل، وتكرارها غائب، ودلالاتها مغايرة، بحسب السياق الذي ترد فيه. ولاشك في أن ورودها في سياقات شعر المرأة تختلف بحسب طبيعتها، وطبيعة الموضوعات التي تكتب الشعر فيها.

واستعارت نبيلة أيضا، الألفاظ، التي تدخل في دائرة طقوس العبادة، لتعبر بها عن أهمية الحب وعظمته عندها، ففي قصيدتها "عبادة"، تعمّدت حشد مثل هذه المفردات، مثل: عبادة، التهجّد، يتلو، فاسجدْ، وانوِ الإقامة، للشهادة[2]. وفي قصيدتها "صلاة النار" أمثلة

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 29.

(2) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ص 9، 10.

أخرى تصب في المعنى نفسه (تعظيم الحب، حتى القداسة)، مثل: صلاة، توضّأ، استقبلْ (ولّى وجهه شطر القِبلة)، سجدتكَ، صلّ قيام الليل...[1].

في قصيدة نازك 'سوسنة اسمها القدس' التي تعد قصيدة قومية، وقد آثرت اختيار مشهد الحساب، الذي سيكون يوم القيامة، للتعبير عن الخسارة الفادحة لضياع القدس. ورغم قسوة الموقف وصعوبته، فضلا عن موضوع القصيدة (قومية)، إلا أنها لم تجد مناصا من خياراتها الأنثوية في المفردات التي استعملتها في القصيدة، يظهر ذلك جليا في الأسطر (المتفرقة المجتزأة من القصيدة)، الآتية:

واستنبت العوسجَ المتشعّبَ في شفتينا وفي شعرنا
إذا نحن مُتنا وحاسبَنا اللهُ:
قال: ألم أعطكم موطنا؟
أمَا كنتُ رقرقتُ فيه المياهَ مرايا؟
وحلّيتُه بالكواكب؟ زيّنتُهُ بالصبايا؟
ولوّنتُ حتى الحجرْ؟
أما كنتُ فجّرتُ فيه الينابيع، كلّلتهُ سوسنا؟
سكبتُ التألّقَ والاخضرار على المنحنى؟
أما كنتُ ضوّأتُ بالأنجم المنحدرْ؟
وفي ظلمات لياليكمو، أما قد زرعتُ القمرْ؟
فماذا صنعتم به؟ بالروابي؟ بذاك الجنى؟
بما فيه من سكّر وسنا؟
..
نعم! قد مُنحنا الذرى والسواقي ومجد التلولْ

---

[1] نبيلة الخطيب، صلاة النار، 7.

وهُدْبَ النجوم، وشعر الحقولْ

فباتت كزنبقةٍ في هدير السيولْ

..

بسوسنةٍ اسمها القدسُ، نامت على ساقيةْ

وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسولْ

فماذا صنَعْنا بوردتنا الناصعةْ؟

إلهي تعلم أنت، ونعلمُ، ماذا صنَعْنا

بوردتنا، قد نزعنا، نزعنا

وُريقاتها ودلَقْنا شذاها الخجولْ [(1)]

في موقف حساب وعقاب، جراء ضياع الوطن، ولنا تصوّر هول المشهد، حين يحاسبنا الله، وكيف سنقف بين يديه، وماذا سنقول، وبمَ سنجيب؟

لقد صوّرت نازك المشهد بقوّة، تحمل الكثير من التأثير في نفس المتلقي، لكن بطريقة القوة الأنثوية، كمن يتجرّع سُمًا بنكهة العسل، فالقصيدة تمتلئ بالمفردات الوردية العطرية، لكنها صبّت في دلالة مغايرة لما هو معتاد لها أن تكون فيه من سياقات. ففي حساب الله لنا، وردت مفردات: رقرقتُ، ومرايا، وحلّيتُه، وزيّنته، ولوّنتُ، وكللته سوسنا، والتألق والاخضرار، وعابقا، وضوّاتُ، والأنجم، والقمر، وسكّر، وسنا.. وفي إجابات الناس، وردت مفردات: هُدب النجوم، وشَعر الحقول، وزنبقة، وسوسنة، والمساجد العنبرية، ووردتنا، ونزعنا وُريقاتها، ودلقنا شذاها.. إنه عالم ينفرد بخصوصية ظاهرة.

لقد أكثرت الشاعرة من ذكر المفردات، التي اعتادت استخدامها، وتكاد تكون الأشيع في معجم المرأة، من مثل بعض أجزاء الجسد، كالشفتين، والشعر، والهُدب. وما يخص

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 39 _ 43.

المرأة كالزينة والمرايا. فضلا عن ألفاظ الحواس المختلفة، في مزج للبصر، والسمع، والشم، والذوق..مما يرتبط ارتباطا وثيقا بصور المرأة، ويكثر في شعرها.

لكنها تعود إلى ذكر 'الضباب'، وهو جو دائم الحضور لديها في أغلب قصائدها، فوردت اللفظة ثلاث مرات في أربعة أسطر متتابعة، لتغيّر ذلك الجو الوردي اللون:

ونخشى غدًا أن يجيء الضبابُ،

وليلُ الضباب يطولْ

ويفصل ما بين أقدامنا والوصولْ

وقد تتمطى عصور الضباب بنا، وتزولْ.[1]

ويمثل المفردات المشرقة السابقة، في مشهد يفيض بالمرارة، التي تملأ نفس نازك، توظف مفردات رقيقة في خطابها للملكة[*]، في قصيدة 'الملكة والبستان':

وفيه يَدْفق الضوءُ إلى قلب العناقيدْ

وتخضلّ المواعيدْ

تدوس الريحُ – إذ تعبر في المرج – سجاجيدْ

من العُشب الطريِّ

إنه بستان نوّارٍ وزيتونٍ شذيٍّ

في ثراه القَمَريِّ

سنديانٌ، ونُهورٌ، وتواريخُ قديمةْ

لم تزل فيها بقايا غمغماتٍ من تراتيل رخيمة

نقلتْها شفةُ الريح والُقى

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 43.

(*) الملكة المقصودة هنا هي الملكة إليزابيث، ملكة بريطانيا، ومناسبة القصيدة، إهداء اليهود قطعة أرض من أراضي فلسطين للملكة، وقبولها لها، تعبيرا عن صداقتها لهم.ينظر ديوان نازك، للصلاة والثورة، ص 77.

عبرها ليلُ فلسطين همومه

ونداه وغيومَهْ

وقع البستان في الأيدي اللئيمةْ

صادر الباغي نسيمَهْ

ويداه بعثرتْ نسرينَهُ، جزّت كرومَهْ

حصدت حنطتهُ، أوراده الحرّى، نجومَهْ

..

ومالكُ ذلك البستان قد شُرّد في تيه الأعاصيرْ

يرى تربته مسبيّةً، يُبصر تهويد الأزاهيرْ

وبلّور سواقيه مُباح للخنازير

وأهلوه عطاش في الخيامِ

سكنوا في شفة الجُرح بقايا من عظامِ

ثم ماذا؟ هُرِع السارق يهدي الملكةْ

فلذةً من حقلنا مخضلةً عذراء مثل الليلكةْ [1]

لكنها، خلال ذلك الجو، الذي تصوّر فيه البستان بأزاهيره، ونسيمه، وعطوره، وخضرته، تدس بين الكلمات، ما يُنبئ عن الرفض، مثل: تدوس الريح، وبستان ثوّار، وهمومه، وصادَرَ الباغي، وجزّتْ، ومسْبيّة، وتهويد الأزاهير، ومباح للخنازير، وهُرع السارق.. لكنها تظل تسلّط الضوء على المشرق من المفردات وتبني الصورة من خلالها.

وفي قصيدة 'ويبقى لنا البحرْ سردت نازك إحدى ذكرياتها عن قوة جدها، التي تجعلها تراه يشبه البحر، والحادثة تتعلق باندلاع حريق عظيم، وصفت شدة عظمته بعدة أوصاف، هذا أحدها:

---

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 78 _ 80.

ويُنذر أن يتغذّى خدودًا،

شفاهًا،

ظفائرْ [1]

ثم في وصفها لردة فعل جدها العنيفة جرّاء ذلك الحريق، تأتي بمفردات رقيقة، تقول:

وأقبل جدي مندفعا مثل موجة بحرِ

وأرسل صيحة هولٍ وذُعرِ

تحدّر في عنف إعصار نوء، يسبّ ويلعنْ

شتائمه مطر وحنانٌ، شراستُهُ بيت شعر مُلحّنْ

وهمسُ صلاة، ونجمة فجرِ

وزورق عطرِ

ومدُّ السباب على شفتيه غديرٌ ملوّنْ

وأطفأ جدي الحريق، وأنقذ هدبي وشعري [2]

فتراءت لها شتائمه على شكل غدير ملوّن، وضوء نجمة، وسمعته شعرا ملحنا، وهمس صلاة، بعد أن لمست فيها الحنان، في كل هذه الصور، التي تتداخل فيها الحواس. وقد ركزت على هدبها وشعرها على أنهما أهم شيئين تم إنقاذهما.

إن تركيز الشواعر على بعض أجزاء جسم الإنسان له الكثير من الدلالات، والمرأة، بشكل عام، تتحاشى ذكر كثير من تلك الأجزاء، وهذا ما يراه جسبرسن، فعنده، مما لا شك فيه أن النساء في جميع أنحاء العالم، يشعرن بالخجل من ذِكر بعض أجزاء الجسم البشري[3].

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 19.

(2) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 19، 20.

(3) Otto Jespersen, Ibid, p 245.

وفي قصيدة نازك "النائمة في الشارع"، وصفت الفتاة المشرّدة جسديًا، واقتصرت في وصفها ذاك، على بعض أجزائه، تقول:

الإحدى عشْرةَ ناطقةٌ في خَدَّيْها

في رِقّة هيكلها وبراءةِ عينيها

ضمّتْ كفّيها في جَزَعٍ في إعياءِ

وتوسّدتِ الأرضَ الرطبةَ دون غِطاءِ [1]

وترى الباحثة بشرى البستاني في حديثها عن حضور الجسد في شعر آمال الزهاوي بوصفها شاعرة عراقية، أي أنها من بيئة محافظة، تفرض عليها أن تستعمل رموزا تعبيرية محافظة في الحديث عن الجسد، وارتأت أن الكبت، وقتل الطموح، وممارسة القمع ضد المرأة، تحولها إلى مخلوق منكفئ، متعب، ومن ثم، فإن حضور الجسد في شعرها يعد حضورا سلبيا بارد الفعل[2]. لكنها هنا، خصت بالحديث الشاعرة العراقية، وجعلت هذه النقطة فارقة بينها وبين الشاعرة العربية. ثم إن هذا يعد نوعا من التعميم في الحكم، فالمرأة، وإن انثنت عن ذكر أجزاء معينة من الجسد، أغنت المساحة التي استبقتها لنفسها وملأتها تماما، فأولت عناية كبيرة لكل جزء ركزت اهتمامها عليه، فلم يكن الحضور بارد الفعل، ولا مسلوب الإرادة. فضلا عن أن الشاعرة أيضا استغلت الحواس، التي تعتمد على الجسد، استغلالا فعالا، على نحو ما ظهر في موضع آخر من هذه الدراسة.

فالمرأة في الشعر، وفي إشارات معينة، وسياقات محددة، تحتاج إلى ذكر بعض هذه الأجزاء، وتكون الحاجة ماسة إليها، بوصفها أقرب ما يمكن لها أن تعبر من خلاله عما بداخلها، فالعيون مثلا، وسيلتها للتعرف على ما بدواخل الناس، ووسيلتها كذلك، للبوح عما في نفسها مما لا تستطيع قوله، كما أنها موضع الدموع، التي ترافقها، في كثير من مواقفها

---

(1) ديوان نازك الملائكة، ص 270.

(2) ينظر بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 114، 115.

في الحياة، من أحزان وذكريات، وأفراح، وشعور بالخيانة والخيبة، أو اليأس والتذمر... ف الجسد ليس مجرد حيز في المكان، بل هو رؤية ونقل للذات إلى الوجود[1].

فمثلا، تكررت لفظة "الشفاه" في قصيدة "الماء والبارود" لنازك اثنتي عشرة مرة، والفم ثلاث مرات. والشفاه هنا لها دلالة خاصة ترتبط بموضوع القصيدة – فضلا عن كثرة ورودها في شعرها، بل في شعر المرأة بعامة –، فالقصيدة تصور عطش الجنود المصريين في سيناء في حرب رمضان، والعطش الذي أصاب هاجر وابنها إسماعيل ﷺ، في استدعاء الشاعرة للقصة، فالشفاه هي موضع الإحساس بالعطش، وهي التي تتوسل وتدعو.. لكن الشاعرة أضافت الشفاه إلى الغيم، والأصل أن الغيم هو الذي يُمطر ويسقي الشفاه، وفي تركيب آخر يكتسب جِدة، أضافت الشفاه إلى البارود في قولها:

يسقيهمو اللهُ رحيقًا نابعًا من شفة البارودْ [2]

إذ كان تفجير العدو للبارود، سببَ تدفّق المياه من تحت الأرض. وبما أن القصيدة ترتكز على الشعور بالعطش، فقد وردت فيها كلمة "العطش" بتصريفاتها خمس عشرة مرة، وجاء "الماء" في ثمان وعشرين مرة، و"يشرب" في خمس مرات، و"يسقي" في تسع مرات، فضلا عن مفردات أخرى ذات صلة مثل: يبلّ، ويرطّب، ويسيل، وينهمر، وينبجس، ويقطر، وجداول، وينابيع..

إن هذه الأجواء التي يرتبط فيها الإنسان بربه، في موقف يمتلئ خشوعا، ودعاء وأملا بعد اليأس، جعلتها تُبقي على أجواء الحزن والبكاء، فتكررت مفردات البكاء والدموع اثنتي عشرة مرة، والعويل أربع مرات، والخدود والأهداب (التي تتشكل بالدموع) عشر مرات، والحزن ثماني مرات، لكن انبجاس الماء كان يشكل جوا آخر، فرافقته مفردات الرحمة والحنان لتتكرر تسع مرات، لمراوحة الشاعرة بين أجواء اليأس والأمل.

---

(1) ريم العيساوي، صورة الجسد في الشعر النسائي التونسي، نقلا عن بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 113.

(2) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 48.

كما أنها أبقت على خيط من الصلة بالكلمات الرقيقة المشرقة، (مثل الورود ثمـاني مرات، والعطور ست مرات)، أوصافًا لأصوات النداء والتسابيح، والخدود والشفاه..

وفي قصيدة نازك "سَهَرْ" التي تشتعل بالحواس، ترد بعض ألفاظ أجزاء الوجـه، فمـثلا وردت لفظة الشفاه خمس مرات، والعيون خمس مرات، والدموع التي تنسكب من العيون (إذ يلازمها الحزن دائما) ثلاث عشرة مرة، والهدب ثلاث مرات، والخدود ثلاث مرات.

الخاتمة

إن هذه الدراسة تعدّ خطوة، في طريق دراسة شاملة لأدب المرأة، وذلك يحتاج إلى تكاتف جهود باحثين، لتكون أقرب إلى "موسوعة الشواعر المعاصرات"، بعمق، وتتبع للجزئيات وجماليات الشعر النسوي، بكل ما يحمل من خصوصية.

وهذا لا يعني، بحال من الأحوال، أنني أدعي إمكانية حصر نتاج المرأة الشعري في دراسة جامعة معينة، أو أن الموضوع يمكن أن يكتمل، لأن هذا النتاج ممتد بامتداد الإنسانية، ولا يمكن حصره، لكنه يحتاج إلى أن يُدرس بطريقة تُظهر طبيعة اختلافه عن نتاج الرجل.

لم يبق لي إلا أن أقول: إنه على الرغم من وجود اختلافات في الآراء، حول تحقق "أدب نسوي" ذي ملامح خاصة، كثرت أو قلت.. ومهما أثبتت الدراسات ذلك، وعلّق النقاد عليها، يظل جميعنا يلمس في تجربة الواقع، ومدرسة الحياة، مدى الاختلاف اللغوي بين الجنسين، شئنا أم أبينا، فكلنا يرى أن المرأة تعبر عن المواقف بطريقتها هي، المختلفة عن الرجل، كما أن المواقف، التي تلتفت إليها، وتُبدي تجاهها اهتماما بالغا، مختلفة عن تلك التي تشكل محور اهتمام الرجل. والشعر، الذي هو أحد أشكال التعبير اللغوي، ستظهر فيه هذه الاختلافات حتما، نظرا لاختلاف المواقف في الحياة، وأدوات التعبير، وقبل كل شيء، اختلاف الظروف، التي يعيشها كل من الرجل والمرأة. وهذا هو محور هذه الدراسة، الذي أردت إظهاره من خلالها.

ولتحقيق هذا، بنيت الكتاب على ثلاثة فصول، أنجزت خلالها، كما أعتقد، ما أردت الوصول إليه. غير أن أهم ما حققته، على نحو ما بدا خلاله، أن للمرأة في شعرها ملامح خاصة بها؛ فعلى المستوى الموضوعي، أبدت الشاعرة احتفاء كبيرا ببعض الموضوعات، أخلصت لها، واندمجت فيها، كشيوع الألوان بكثرة، تلوّن بها مشاعرها، بين

فرح، واستيئاس.. أما الحزن، فظهر أنه لم يأت من باب البذخ الفكري والعاطفي، أو الانغماس الرومانسي، وإنما هو شعور تحياه المرأة، ويشكل جزءا لا يتجزأ من حياتها، تلحّ عليه، وتخلص له.

وكانت للشاعرة حصة من الموضوعات انفردت بها. وقد تمت الإشارة إليها في موضوعات ثلاثة: الأمومة، والتمرد الاجتماعي (ضمن قضية المرأة)، ولوازم المرأة وخصوصياتها، من منظورها هي إليها. كما أظهرت من خلال الشواعر الثلاث، نظرة المرأة إلى ذاتها، وهي نظرة تُظهر اعتزازها بنفسها، تطرح وراءها كل ما يقلل من شأنها، وترفع من قدرها، رغم كل المثبّطات الخارجية. وأشرت إلى علاقة الشاعرة ببعض مَن يحيطون بها، في ما يُظهر أنثوية علاقات الشاعرة بالآخرين. أما علاقتها بالرجل (الحبيب)، فقد تم فصل الحديث عنها في مبحث خاص 'الحب'، وفيه أيضا، تم إظهار طريقة المرأة الخاصة، المختلفة عن الرجل، في الحب.

وقد تبيّن أيضا أن للشاعرة اهتماما بالغا بالزمن، لِما يشكل لها انقضاؤه من كابوس تقدم العمر، وفقدان الجمال والرونق والشباب، لتظل على ما يريده منها المجتمع من أنوثة ونضرة. وفي غير موضع من الكتاب، اتّضح أن الشاعرة تهتم بمعاني الحكمة، وإن لم تُزجها صراحة، من خلال حديثها عن الزمن، والحياة والموت، والتأمل في الوجود،والصمت، والحزن..

وعلى المستوى الفني، ظهر أن الشاعرة تستعمل بعض الأساليب، التي أثبتت الدراسات السابقة أنها لا تدخل في كلام المرأة، فظهر للباحثة مثلا، أن المرأة تستعمل الجمل الفعلية أكثر من الاسمية بشكل عام، وأنها لا تنثني عن استعمال أسلوبي الأمر والنهي، وبخاصة حين تكون في حالة ثورة وتمرد، فلا تعبأ حينئذ بما يُسمحْ لها أن تقول، وما لا يُسمحْ لها قوله (من منطلق الأنوثة، المطوّقة بِسْلاسلْ المحرّمات).

ومن ناحية الصور، ملكت الشاعرة خيالا خصبا، غير متبلّد، على نحو ما وُصفت بذلك أحيانا. وقد تمت الإشارة إلى بعض صورها الفنية، لكن صورها تبتعد عن التقعّر والغموض، على أي حال، وكثيرا ما تقوم بالتقاط الصور المستقاة من المحسوسات البشرية، وتقوم بتشكيلها على وفق طريقتها الأنثوية الخاصة. وقد ظهر أن الشاعرة شكّلت لنفسها معجما، ذا مفردات أنثوية خاصة، بعضها مما لا يستعمله الرجل على نطاق واسع، وإن استعملها، فبدلالات مغايرة لما هي عليه عند المرأة، وهذا يظهر في مواضع مختلفة من الدراسة، فضلا عن المبحث المتخصص بالمعجم النسوي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين...

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم دملخي، الألوان نظريا وعمليا، ط 1، مطبعة أوفست الكندي، حلب، 1983.
- الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما، منشورات أضواء، بإدارة مجلة تمبو بريزنته، ومعهد الشرق الإيطالي والمنظمة العالمية لحرية الثقافة، 1961.
- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار الشروق، عمان، 1992.
- أحمد مختار عمر، اللغة واختلاف الجنسين، ط 1، عالم الكتب، القاهرة، 1996.
- إسماعيل عمايرة، ظاهرة التأنيث بين اللغة العربية واللغات السامية دراسة لغوية تأصيلية، دار حنين، عمان، 1993.
- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط 8، دار العلم للملايين، لبنان، 1988.
- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، ط 1، دار الجيل، بيروت، د. ت.
- بشرى البستاني، دراسات في شعر المرأة العربية، مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع، عمان، 1998.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

- الحركات النسائية: الأسس والتوجهات (ندوة دولية 1999)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهراز، فاس، إعداد وإشراف فاطمة صديقي، وأخريات.
- خصوصية الإبداع النسوي (أوراق عمل الإبداع النسائي الأول 1997)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2001.
- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر، عمان، 1996.
- رجا سمرين، شعر المرأة العربية المعاصر(1945-1970)، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، 1990.
- روز غريب، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
- سارة جامبل (تحرير)، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم أدبي)، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 1997.
- سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ط1، منشورات أسفار (منتدى الأدباء الشباب)، بغداد، 1986.
- سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ط1، دار صادر، بيروت، 1994.
- شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف: قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- صوفيا فوكا وريبيكا رايت، أقدّم لك ما بعد الحركة النسوية، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

- ظبية خميس، صنم المرأة الشعري: البحث عن الحرية ويقظة الأنثى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997.
- عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، الشاعرة العربية المعاصرة، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1965.
- أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، المقتضب، ج 3، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ت.
- عبد الفتاح الحموز، ظاهرة التغليب في العربية: ظاهرة لغوية اجتماعية، ط1، (جامعة مؤتة)، 1993.
- عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.
- أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، أشعار النساء، تحقيق سامي مكي وهلال ناجي، دار الرسالة، بغداد، 1976.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، المحاسن والأضداد، ط1، مطبعة الفتوح الأدبية، مصر، 1332ه.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981.
- عصام كامل، إبداع المرأة العربية: رؤية سسيولوجية، دار فرحة للنشر، مصر، 2005.
- عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، ط5، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.
- عيسى برهومة، اللغة والجنس: حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ط1، دار الشروق، عمان، 2002.

- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ودار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، 1990.
- أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور الخراساني، بلاغات النساء، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت.
- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، المجلد 2، دار صادر، بيروت، د.ت.
- أبو محمد عبد الله بن علي الصيمري، تحقيق فتحي أحمد علي الدين، ط1، دار الفكر، دمشق، 1982.
- أبو محمد عبد الله بن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ط1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1989.
- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، مصر، 1997.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، قرأه وقدم له خالد فهمي، ط1، الجلد 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998.
- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.
- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 2007.
- نازك الأعرجي، صوت الأنثى: دراسات في الكتابة النسوية العربية، ط1، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، 1997.
- نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ط2، الجلد 2، دار العودة، بيروت، 1979.
- نازك الملائكة، للصلاة والثورة، دار العلم للملايين، بيروت، 1978.
- نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ط1، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977.

- نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط2، دار المعرفة، الكويت، 1979.
- نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ط1، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، 1996.
- نبيلة الخطيب، صلاة النار، ط1، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، 2007.
- نبيلة الخطيب، عقد الروح، ط1، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، 2007.
- نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، ط1، دار الأعلام، عمان، 2004.
- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ط1، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، 2008.

المجلات والدوريات :

- آفاق عربية، العددان: 2، و6.
- جرش للبحوث والدراسات، العدد2، المجلد 2، حزيران، 1998.
- فصول، العدد 75، شتاء-ربيع 2009.
- المعرفة، العددان 283، 284، سوريا، 1985.

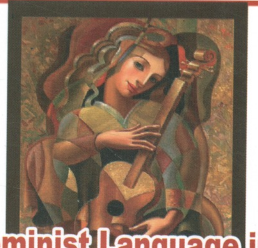
الرسائل العلمية :

- غدير الشمايلة، خطاب المرأة في القرآن الكريم"دراسة بلاغية"، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، 2007.
- ماجد قاروط، تجليات اللون في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراة، جامعة حلب، 2005.

- محمود فهمي طاهر عامر، حيدر محمود: حياته وشعره، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 1987.
- مريم دراغمة، ألفاظ الألوان في اللغة: دراسة دلالية في علم اللغة الاجتماعي والنفسي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 1999.

المراجع الأجنبية:

- Otto Jespersen, Language, Its Nature, Development, and Origin, 12th impression, George Allen and Unwin LTD, London, 1964.



Feminist Language in Contemporary Arabic Poetry

لغة الشّعر النِّسوي العَربي المعاصر

"بما أنني امرأة، فليس لي بلد. وبما أنني امرأة، فأنا لا أريد أن يكون لي بلد. وبما أنني امرأة، فبلدي هو العالم أجمع"

فرجينيا وولف.

"أما أعمالي الإبداعية، فتحمل بصمتي كامرأة.. وتحمل بصمتي كهذه المرأة الفريدة التي هي أنا... وما يصدق علي، يصدق على كل امرأة عربية مبدعة".

لطفية الزيات.





جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة القدس



عالم الكتب الحديث
Modern Book's World
للنشر والتوزيع
الأردن - إربد - شارع الجامعة
تلفون: ٠٩٦٢ ٢٧٢٧٢٢٧٢+
فاكس: ٠٩٦٢ ٢٧٢٦٩٩٠٩+
الرمز البريدي: (٢١١١٠) صندوق البريد: (٣٤٦٩)
Email: almalktob@yahoo.com
www.almalkotob.com